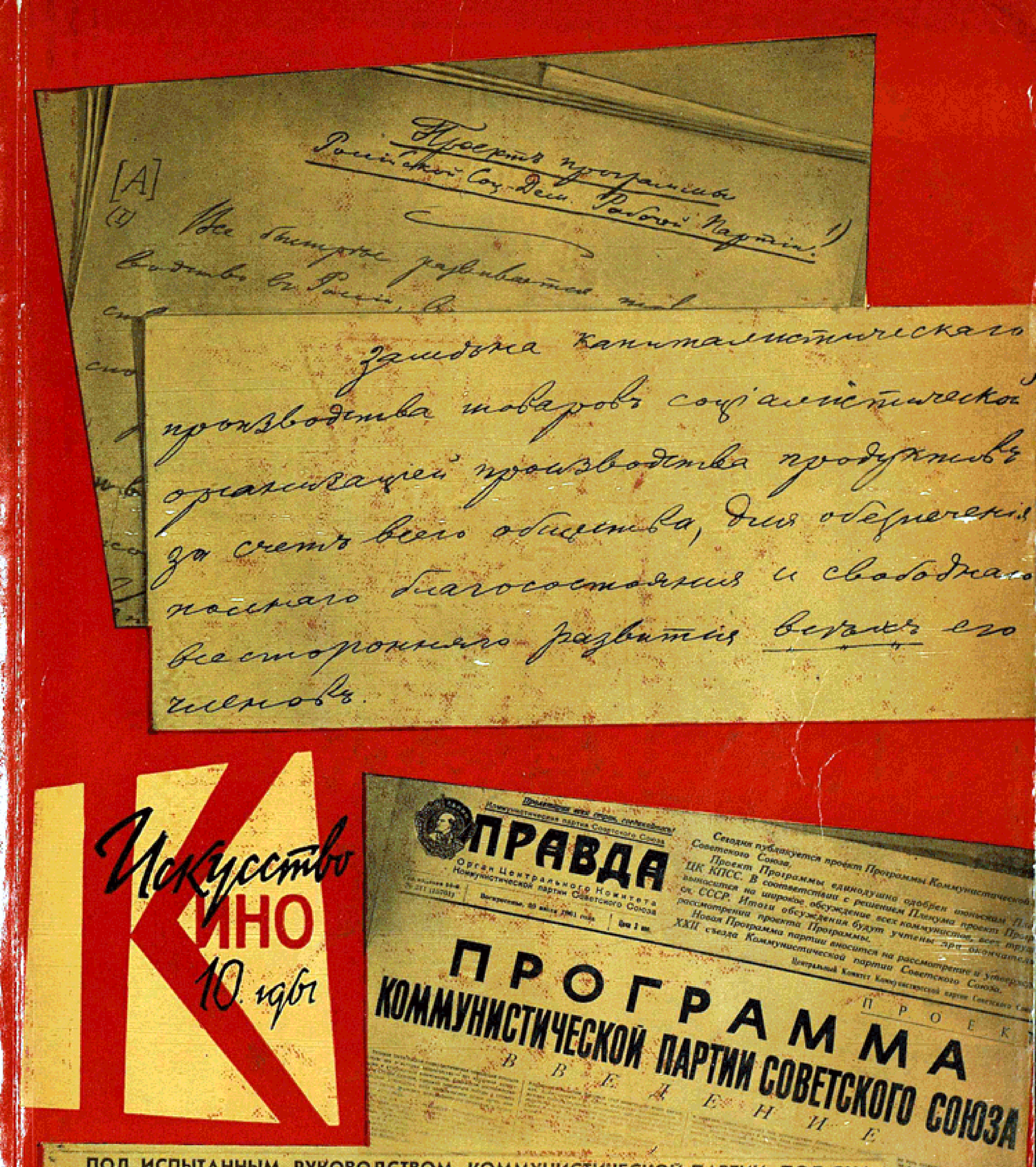


ПОД ИСПЫТАННЫМ РУКОВОДСТВОМ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ, ПОД ЗНАМЕНЕМ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА СОВЕТСКИЙ НАРОД ПОСТРОИЛ СОЦИАЛИЗМ.

ПОД РУКОВОДСТВОМ ПАРТИИ, ПОД ЗНАМЕНЕМ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА СОВЕТСКИЙ НАРОД ПОСТРОИТ КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО.

ПАРТИЯ ТОРЖЕСТВЕННО ПРОВОЗГЛАШАЕТ: НЫНЕШНЕЕ ПОКОЛЕНИЕ СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ БУДЕТ ЖИТЬ ПРИ КОММУНИЗМЕ!



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки (вверху) — строки рукописи В. И. Ленина «Проект программы Российской социал-демократической рабочей партии» (1895—1902 гг.).

На второй странице — А. Демьяненко в роли Ивлева в фильме «Мир входящему» («Мосфильм»).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

КИНО В НАШИ ДНИ

Мир, Труд, Свобода, Равенство и Счастье всех народов!

Вот поистине великие слова, начертанные в проекте Программы КПСС. Слова, которые становятся реальностью, претворяются в жизнь для миллионов людей. Великие слова, призывающие к великим, героическим делам.

И здесь в ежедневной борьбе за коммунизм плечом к плечу с рабочим, колхозником, воином, охраняющим безопасность Родины, ученым, отдающим свои знания для блага народа,— деятели искусства, литературы, кино.

Оглядываясь на содеянное, они с удовлетворением могут сказать, что в общенародное дело ими внесено немало. И пусть кое-кто за рубежом обвиняет наше искусство в тенденциозности! Мы гордимся тем, что открыто, всем сердцем и разумом всегда были верными помощниками партии. В известной статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин со всей остротой ставит вопрос о свободе творчества, утверждая, что искусство свободно только тогда, когда беспрепятственно осуществляет свою общественную функцию — служить «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность». Подлинная свобода творчества всегда подразумевает связь с массами и сознательное служение их интересам.

Кино, а теперь еще и телевидение — самые массовые и доступные среди других искусств пропагандисты и воспитатели нового человека.

В их лучших произведениях зрители видят живые примеры, героические образы, взятые художниками из жизни. Воссозданные на экране, эти образы снова возвращаются в жизнь, вновь ощущаются как живущие рядом с нами.

Алеша Скворцов из «Баллады о солдате». Для многих из нас, зрителей, стал он близким, дорогим, совсем реальным. Особенно для тех, а, увы, их немало, у кого война унесла сыновей.

— Вот и мой был таким... — горестно, но и с гордостью говорила одна пожилая женщина, рассказывая содержание фильма,— таким же чистым, скромным, ясным, как погожий день...

А когда на экране возникала мучительная история жизни Андрея Соколова, разве не бились сердца зрителей так же учащенно и болезненно, как у героя фильма, и разве мы не забывали о том, что перед нами актер Сергей Бондарчук, воплотивший образ, созданный Михаилом Шолоховым?

— Живой, совсем живой, похож на моего отца... — вытирая слезы, шептала девушка, глядя на экран. Такова сила настоящего искусства! Эти и многие другие образы прочно вошли в нашу жизнь, выразив существенные, очень дорогие приметы времени, черты характера нашего человека.

Можно назвать также и ряд хороших, очень хороших фильмов о нашем современнике — фильмов, где создан образ человека труда. И все же киноискусство еще в долгу перед народом, перед жизнью...

В 30-х годах во всех дворах мальчишки играли в Чапаева, десятилетием раньше — в красных дьяволят. Сколько слез было пролито потому, что никто не хотел быть «белым»!

Распевали песенки из «Встречного», из трилогии о Максиме. Пели о трех танкистах, об отважном капитане, о широких просторах Родины...

Потом ребята играли в войну. Били фашистов. Не было слова и понятия более ненавистного, чем фашист! Ползали по земле, обдирая коленки, изображая героического Настоящего человека. Пели суровые и лирические песни из кинофильмов военных лет. Потом (не по нашей ли вине?) пронеслось увлечение Тарзаном. Правда, оно скоро развеялось...

А теперь? Теперь наши дети все больше играют в космонавтов. Опередив кино, сами своей фантазией создают образы бесстрашных покорителей звездных пространств. Уже давно дорогие наши мальчишки «прилунились» и побывали на Венере...

А образ героев их игр-мечтаний еще в искусстве не создан.

Девочки 30-х годов хотели обязательно быть похожими на Любовь Орлову. Быть, как ее Стрелка. Веселыми, красивыми, решительными, лихими танцорками, любимыми. Хорошо еще петь, как Марион Диксон под куполом цирка! Потом влюбились в Веру Марецкую. Хотелось быть милыми, умными, лукавыми, настойчивыми. Хотелось уехать в деревню, учить детей в Сибири, на Урале...

Вырастая и становясь медсестрами военных лет, труженицами полей и заводов, учительницами и врачами, они по-прежнему любили поплакать и посмеяться, сочувственно глядя на экран. И не терпели скуки, холодной рассудочности, равнодушия. Некоторые, что греха таить, поддавались и таким увлечениям: года два назад в Москве, да и не только в Москве, десятками ходили по улицам длинноволосые «колдуньи», потом появились «бабетты» с высоко взбитыми прическами.

Душевный мир героинь французских фильмов далек от душевного мира советских девочек и девушек, и увлечение модой не затрагивает их ума и сердца. Но почему не наши фильмы и не наши героини стали законодателями вкуса, пусть даже в такой ограниченной области?

В редакцию часто приходят письма, в которых зрительницы задают вопросы о том, что собираются ставить режиссеры и играть наши известные актрисы. Не всегда наши ответы удовлетворяют читательниц, и не по вине редакции.

Очень, очень жаль, что сценаристом еще не написан, режиссером не поставлен и актрисой не сыгран, не раскрыт поистине героический образ советской современной женщины.

То, что создала Л. Хитяева в «Евдокии», то, что показала Н. Мордюкова в «Простой истории», это хорошо и интересно. Но это еще только подступы к большим поэтическим обобщениям.

Советское киноискусство призвано «служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания».

Так записано в проекте Программы КПСС. Это высшая цель искусства, к которой последовательно зовет нас партия и которая многому обязывает художника.

Безмерно повышая требовательность к себе, во всеоружии большого мастерства, отлично зная жизнь, ее процессы, ее законы,— художник сможет создать совершенные произведения киноискусства, в которых словно живые, совсем реальные возникнут удивительные, героические образы современников.

ПЕРЕД ПИСАТЕЛЯМИ, ХУДОЖНИКАМИ, МУЗЫКАНТАМИ, ДЕЯТЕЛЯМИ ТЕАТРА И КИНО ОТКРЫВАЕТСЯ ШИРОКИЙ ПРОСТОР ДЛЯ ПРОЯВЛЕНИЯ ЛИЧНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ИНИЦИАТИВЫ, ВЫСОКОГО МАСТЕРСТВА, ДЛЯ МНОГООБРАЗИЯ ТВОРЧЕСКИХ ФОРМ, СТИЛЕЙ И ЖАНРОВ.

(Из проекта Программы Коммунистической партии Советского Союза)

Л. СВЕРДЛИН

Открывать прекрасное!

Есть в таких потрясающих событиях нашей жизни, как космические полеты Юрия Гагарина и Германа Титова, одна сторона, особенно близкая сердцу художника. Узнав о новом подвиге нового героя, мы острее, внимательнее, с еще большей любовью, чем всегда, вглядываемся в тех «обычных» людей, бок о бок с которыми живем многие годы.

Мы читаем в эти дни с громадным интересом сообщения о технических достижениях покорителей космоса, радуемся неслыханным успехам советской науки и с еще большим волнением узнаем о человеческих качествах космонавтов, о том где и как они росли, кто учил и воспитывал их. Необыкновенно интересными становятся даже простейшие подробности их личной истории. Что за люди их отцы, матери, братья, сестры? Они тоже попадают в круг нашего внимания, точно под свет прожекторов. И вот уже вместе с Юрием Гагариным добрыми знакомыми оказываются все члены его прекрасной трудовой семьи смоленских крестьян, его сдержанная, внутренне собранная жена. Вместе с биографией Германа Титова узнаем мы жизненный путь и характер его отца, деревенского учителя, и историю первых алтайских коммунаров, и то, как вслух читали они в двадцатые годы в своей избе-читальне Пушкина...

Но ведь вокруг нас точно такие же «обыкновенные» люди! Сегодня мы думаем о них: «Чем не Гагарин?», «Типичный Титов!» То есть происходит как бы новое знакомство с уже знакомыми нам людьми. Мы острее замечаем в них необычное, большое.

То же самое — открывать в обычном прекрасное — обязано делать искусство, всегда и постоянно!

Узнав Гагарина и Титова, народ наш как бы лучше узнал самого себя, свою духовную силу, свою возросшую интеллигентность. Советские люди теперь повыше ростом, чем до полетов в космос!

Но ведь точно такое же узнавание самого себя несет народу и художник. Это ведь задача искусства — сделать так, чтобы в привычных человеческих чертах зритель увидел прекрасное и обрадовался своему открытию, как радуемся мы все, узнав чудесных людей, проложивших дорогу к звездам.

С. ВОРОНКОВ

Мудрость и красота

Время щедро одаряет нас за последние годы большими событиями, крупными душевными потрясениями. Но я вряд ли ошибусь, если скажу, что знакомство с опубликованным накануне XXII съезда партии проектом Программы КПСС явилось для всех нас событием огромнейшего, ни с чем не сравнимого значения, событием исторического масштаба и в то же время глубоко личным для каждого из нас.

Научная мудрость и эстетическая красота — вот чем прежде всего поражает этот эпохальный документ. Я не оговорился — именно эстетической красотой (которой, увы, частенько еще лишены произведения искусства) потрясает душу этот величественный, поэтический манифест торжествующего ленинизма.

Программа партии — это не только компас нашего пути вперед, это и вопрос каждому из нас: а что ты, лично ты, сделал и делаешь во имя нашего общего дела?

Какие задачи стоят сегодня перед кинематографистами? Как будто бы ясно каждому: отражать жизнь, подвиги, достижения народа, прокладывать средствами искусства путь в светлое будущее — коммунизм.

Я люблю свою профессию, знаю, что от изобразительного решения фильма зависит очень многое, но сегодня мне хочется говорить о том главном, что подчас тормозит еще нашу работу. Я имею в виду сценарную проблему.

А. МАРЬЯМОВ

Самочувствие отличное

Радиоприемник нагрелся, как печка. Он работал вчера целый день, и сегодня снова включен спозаранку. Передаются сообщения о полете майора Германа Титова, и необходимо слышать их — все до одного. Может быть, снова прозвучит веселый голос самого космонавта: «Самочувствие отличное...»

Слова из космоса звучат, как голос всего нашего народа. И сам этот необыкновенный взлет тоже как бы олицетворяет собою душевное состояние, овладевшее в эти дни всеми советскими людьми:

— Самочувствие отличное!

Второй советский космонавт начал свой полет ровно неделю спустя после того, как был обнародован окрыляющий проект новой Программы Коммунистической партии Советского Союза. В эти дни каждый из нас с гордостью думал об исторической миссии нашей страны, о том решающем отрезке пути, который предстоит нам пройти в грядущее двадцатилетие, и, конечно же, о собственном труде, включенном в общий труд соотечественников, созидающих коммунистическое общество.

Самой сущностью своего дела работники литературы и искусства страны социализма неразрывно связаны со своим народом, с его делами, с каждым этапом его истории. Это в равной мере относится к советской литературе и театру, к живописи и киноискусству.

Если мы вспомним классику нашего кино — фильмы, потрясавшие весь мир, то окажется, что из них можно составить необычайное по своей впечатляющей силе повествование о всех исторических этапах, пройденных нашей Родиной за четыре с лишним десятилетия, минувшие после Великой Октябрьской социалистической революции. Прологом к этому повествованию послужит «Броненосец «Потемкин», далее мы вспомним трилогию о Максиме, «Чапаева», «Щорса» и «Мы из Кронштадта», вспомним «Встречный» и другие фильмы о великом переломе первых пятилеток, вспомним фильмы, посвященные народному подвигу в Великой Отечественной войне и в недавние послевоенные годы.

И есть в искусстве кино одна область, непосредственно призванная к тому, чтобы вести изо дня в день точную летопись народной жизни. Это область документального кино, сохранившего для сегодняшних зрителей и для наших потомков и образ живого Ленина, и картины дела миллионов ленинцев, осуществлявших в труде и подвиге великую Программу построения социализма, предначертанную VIII съездом партии весною 1919 года и приведшую нас к величайшим победам.

В проекте новой Программы говорится:

«Принимая *первую Программу* на II съезде в 1903 году, большевистская партия звала рабочий класс,

всех трудящихся России на борьбу за свержение царского самодержавия, а затем — буржуазного строя и установление диктатуры пролетариата. В феврале 1917 года был сметен царский режим. В октябре 1917 года пролетарская революция уничтожила ненавистный народу капиталистический строй. Впервые в истории родилась страна социализма. Началось созидание нового мира.

Первая Программа партии была выполнена».

И далее:

«Принимая вторую Программу на VIII съезде в 1919 году, партия выдвинула задачу построения социалистического общества. Идя неизведанными путями, преодолевая трудности и лишения, советский народ под руководством Коммунистической партии претворил в жизнь план строительства социализма, разработанный Лениным. Социализм победил в Советском Союзе полностью и окончательно.

Вторая Программа партии также выполнена».

И именно потому, что так весомо и твердо смогли быть сказаны гордые слова о выполнении первых двух Программ партии, служивших руководством к действию и законом всей жизни для коммунистов, борющихся за торжество самой светлой идеи, порожденной человеческой мыслью за все века существования человечества, для поколений трудящихся, создававших Страну Советов, рожденных в ней и растущих вместе с нею,— именно поэтому новая Программа не только освещает для всех нас близкую, отчетливо видимую во всех своих контурах прекрасную цель, но и намечает конкретные сроки, в какие эта цель может и должна быть достигнута. Ясность перспективы.

Коммунистическая партия всегда вооружала нас этим драгоценнейшим свойством, осмысливающим повседневный труд каждого человека, возвышающим душу и помогающим жить.

Проект новой Программы небывало обостряет это свойство, еще более увеличивает целеустремленность, присущую всем творческим усилиям людей, составляющих социалистическое общество.

Вот о чем думалось под слова сообщений о полете корабля-спутника «Восток-2», вновь и вновь облетавшего нашу планету вестником беспредельного торжества раскрепощенной мысли и самой смелой мечты.

Чувство перспективы должно присутствовать в работе каждого советского художника. И это в самой полной мере относится к работникам документального кино, которые с новыми силами будут продолжать свою летопись, запечатлевающую движение от социализма к коммунизму.

«Народ — решающая сила строительства коммунизма»,— говорится в проекте Программы. Документальная кинолетопись покажет современникам и оставит для грядущих поколений живые свидетельства того, как возросла народная сила, вдохновленная новым руководством к действию, начертанным Коммунистической партией и предопределяющим развитие всех областей жизни нашего общества.

С. ВОРОНКОВ

Сценарий — основа будущего фильма. Именно он в конечном итоге решает качество кинокартины. Как часто хочется сделать многое, чувствуешь уверенность в своих силах и возможностях, но прочитаешь иной сценарий — и руки опускаются. Не находишь в нем ни глубокой мысли, ни жизненной правды. Герои прямолинейны, характеры их приблизительны, расплывчаты и выражены не тонким психологическим проникновением, а обильным «лобовым» текстом, который усердно проговаривается к месту и не к месту. К сожалению, немало таких недоработанных сценариев почему-то принимается и запускается в производство.

Некоторые режиссеры берут к постановке сценарий лишь с намеками на человеческие характеры, без ясной идейной основы, предполагая «довести» сырой сценарий в процессе съемок. На опыте многолетней работы могу сказать, что, как правило, таких «чудес» не происходит. Картину, снятую по подобному сценарию, смотрят художественные советы, руководство, рекомендуют что-то сократить, заменить, убавить, добавить — в итоге фильм напоминает книгу с утерянными страницами.

Внимательно наблюдать жизнь, накапливать творческий и жизненный опыт, не копировать лежащее на поверхности, а слагать из всего увиденного обобщенный образ, подчиненный идее сценария,— вот, пожалуй, самая главная задача художников кино, искусства самого массового, наиболее любимого народом.

В течение семи лет я работаю в творческом содружестве с художником И. Новодережкиным. Самые светлые воспоминания оставило у нас личное общение с Михаилом Александровичем Шолоховым во время работы над

С. ВОРОНКОВ

фильмом «Судьба человека». Это была напряженная, серьезная, радостная работа, потребовавшая от нас полного напряжения сил.

Сейчас наша съемочная группа начала под руководством режиссера В. Скуйбина работу над фильмом «Суд» по одноименной повести В. Тендрякова. Нас увлекли интересная тема и живые, выпуклые образы этого произведения. Вопросы нравственной чистоты человека приобретают в наши дни огромное значение, и нам хочется, чтобы фильм, который мы снимаем, был действенным оружием в борьбе за нового человека, человека коммунистического общества.

В этой летописи должно найти отражение выполнение каждого пункта этой Программы. От художника-документалиста в решении этой высокой задачи требуется вся его публицистическая страстность, все художественное мастерство, глубина обобщения и ясность перспективы.

Задача, поставленная перед литературой и искусством в качестве главной линии их развития: «укрепление связей с жизнью народа, правдивое и высоко художественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед»,— как нельзя полнее определяет долг всех художников, и в частности долг документалистов и кинопублицистов, пути и методы их работы во всем многообразии и богатстве.

Программа учит смелости, требует действия, зовет к беззаветному труду.

И всенародным ответом на этот призыв прозвучал голос советского человека, виток за витком окружающего земной шар в космических просторах:

— Самочувствие отличное!

Р. ГРИГОРЬЕВ

Прославим нового человека

Много мыслей, волнующих, возвышенных, вдохновенных, возникает, когда читаешь проект Программы Коммунистической партии Советского Союза.

И прежде всего думаешь о советском человеке, который своим трудом приближает торжество коммунизма, который видит в построении коммунистического общества величайшую цель своей жизни.

Мы часто говорим: советский человек. Но как робко, бледно, схематично раскрываем мы еще это понятие в своих произведениях. А ведь в нем, в советском человеке наших дней, в его образе жизни, в его делах уже видны зримые черты коммунизма, пути к которому с такой ясностью и точностью начертаны в Программе нашей партии.

Недавно я побывал в Костромской области, где снимал эпизод из жизни бывшего совхоза Караваево, ныне учебного хозяйства Костромского сельскохозяйственного института. На центральной площади поселка, у Дворца культуры, на фоне уходящих вдаль лесов, где когда-то совершил свой подвиг Иван Сусанин, стоят в одной шеренге шесть монументов, шесть скульптурных портретов дважды Героев Социалистического Труда, простых русских женщин. Здесь прошла почти вся их жизнь, здесь они прославились, здесь живут, работают и поныне. Кроме одной, Аграфены Васильевны Ниловой. Второй раз звание Героя ей было присвоено посмертно. Каждый день у ее изваяния — живые букеты полевых цветов...

... Сколько большой человеческой радости доставило мне знакомство с животноводами совхоза — Лидией Павловной Ивановой, Ульяной Спиридоновной Барковой, Ниной Аполлинариевной Смирновой, Евдокией Исаевной Греховой и старейшей из них Анной Ивановной Смирновой.

Эти замечательные женщины-труженицы — живое воплощение принципов морального кодекса строителя коммунизма.

Так разве же не радостно, что среди нас уже есть такие люди?! Рассказать о них, и рассказать так, чтобы раскрылись все богатства их души, чтобы кинозритель, и наш и зарубежный, затаив дыхание, смотрел на экран и вместе с нами радовался таким людям, любил их и учился у них,— в этом я вижу главную практическую задачу своего творчества. Хочется, страстно хочется выразить свое отношение к Программе Коммунистической партии непосредственно самими произведениями — это главное, ибо без этого все наши высокие слова останутся лишь словами.

После фильма «Люди голубого огня» я мечтаю и буду делать новые фильмы о буднях людей труда — строителях коммунизма, тех людях, о которых Никита Сергеевич Хрущев сказал: «... Честь и слава тем товарищам, которые в будничной работе, в своем труде проявляют героизм».

С. БОНДАРЧУК

Художник должен искать

У каждого из нас в повседневной жизни возникает множество проблем, которые надо решать и решать. И все эти многочисленные проблемы кажутся нам очень важными, значительными, требуют полного напряжения умственных сил, затраты душевной энергии, времени.

Бывают, однако, минуты, когда необходимо оторваться от своих многочисленных повседневных дел и попытаться заглянуть на несколько лет вперед, попытаться осознать события, происходящие в мире сегодня, в свете того, что ждет нашу страну, человечество через ближайшие пять, десять, двадцать лет.

Эти мысли приходят, когда читаешь проект новой Программы партии, когда вдумываешься в гордые и волнующие слова:

«Под руководством партии, под знаменем марксизма-ленинизма советский народ построит коммунистическое общество.

Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!»

Перед кинематографистами Программа выдвигает благородную, почетную и ответственную задачу: воспитывать сознание нового человека, который будет жить в коммунистическом обществе. Это трудная, очень трудная задача. И в свете этой задачи нам надо еще раз пересмотреть, проверить те нормы, требования, которыми мы руководствуемся и в нашей повседневной жизни и в творчестве.

Чтобы стать помощниками партии в деле воспитания человека будущего, надо прежде всего заглянуть в собственное сердце, проверить собственное сознание, следует установить новые нормы отношений с товарищами по съемочной группе, подчиняя все свои дела и помыслы выполнению нашей общей высокой цели.

Программа — это плацдарм для нового мощного рывка вперед. Она не оставит равнодушным ни одного человека на земле, кто бы он ни был, где бы он ни жил, чем бы он ни занимался.

Мне пришлось побывать сравнительно недавно в Америке. Больше всего поразило меня в американской действительности полное отсутствие какой бы то ни было цели, стимула прогресса, стимула духовного и нравственного развития. А ведь только ради великой цели хочется работать, творить, только в ней оправдание всей нашей жизни.

Сейчас наша съемочная группа приступила к работе над фильмом «Война и мир» по роману Льва Толстого. Нам хочется взглянуть на события прошлого «свежими и нынешними очами». Многие поколения находили в произведениях великого писателя-гуманиста светлые идеалы высокой человеческой нравственности, огромные духовные богатства.

Сейчас, когда во весь рост встает перед нами проблема формирования высокого нравственного идеала,—Лев Николаевич Толстой наш друг и помощник, наш «вечный современник».

Мы хотим начать наш фильм с замечательных слов, которые были сказаны Толстым почти столетие тому назад, но которые живы и сегодня:

«Все мысли, которые имеют огромные последствия,— всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто».

Действительно просто. Это простота высокой мудрости, простота правды. Мысль эта жгуче современна, и если честные люди всего мира проникнутся ею, они сумеют обуздать черные замыслы «людей порочных».

Борьба за мир, за лучшее будущее, за счастье человечества требует единения всех людей доброй воли!

Девизом нашего съемочного коллектива стали вещие слова великого писателя земли русской:

«Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтобы его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках».

А. САЛТЫКОВ

На орбиту красоты

Как и все советские люди, я аплодирую проекту новой Программы партии. XXII съезд КПСС — начало важнейшего этапа коммунистического строительства. Сегодня, как никогда, возросла необходимость в действенном этическом и эстетическом воспитании человека будущего. Действенность — это сила, новизна, острота, большие и сложные вопросы жизни.

Наши задачи ясны. Но это не означает, что впереди все просто. Духовный мир человека наших дней огромен. Огромен и сложен, а не убого примитивен. Простота мудрости — сложна, трудна. Духовное богатство человека обеспечивается ростом «капитальных вложений» в «строительство души». Вместе с тем в этом деле нет «мелочей». Один какой-нибудь пустяк — и душа, как ракета с малейшей неисправностью, не выйдет на орбиту красоты.

«Инженеры человеческих душ» должны знать, как строить. Мы обязаны блистательно владеть техникой своего дела. Но, может быть, еще важнее сейчас знать, что строить. Сейчас, когда намечается великая программа коммунистического строительства, художники должны думать о самом главном: о фундаменте души. Души прекрасного человека. Человека коммунизма.

Одна из основ этого фундамента — воспитание коммунистического отношения к жизни. Борьба за дело партии — это борьба со всем тем, что мешает нашему движению вперед, борьба с косностью и самоуспокоенностью.

Е. ГАБРИЛОВИЧ

Оправдаем доверие

В проекте новой Программы Коммунистической партии Советского Союза выражено твердое убеждение, что «советская литература, музыка, живопись, кинематография, театр, все отрасли искусства достигнут новых высот в развитии идейного содержания и художественного мастерства».

Эта уверенность может быть воспринята всеми нами, работниками советского искусства, как акт исключительно большого доверия, оправдать которое мы обязаны всем нашим творчеством.

Последние годы советского кино отмечены рядом интересных фильмов, созданных художниками разных поколений и творческих вкусов. И самое характерное в сегодняшнем искусстве — это стремление отойти от старого, привычного, поиски нового, желание развить и обогатить ранее найденное.

Думаю, что это правильно и отвечает словам Программы о том, что «в искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры».

С этих позиций я не считаю полезным безоговорочное предпочтение какого-либо одного, уже установившегося направления в искусстве, одного метода режиссуры, актерской игры. Единообразие этих методов становится той клеткой, в которой уже трудно дышать искусству.

Сейчас за рубежом много говорят о «документализме» художественного кинематографа. Сторонники этого метода (кстати, не такого уж нового) предлагают, отказавшись от сценария, влиться в поток жизни и следовать за ним с кинокамерой. Такое случайное исследование течения жизни кажется им наиболее плодотворным. Не спорю, что одна из таких попыток, сделанная человеком оригинального, своеобразного таланта, может оказаться интересной. Но при этом я не верю, что тут будет отсутствовать отбор фактов, то есть скрытый сценарий. И я не верю, что метод этот является чем-то таким, что будет отныне доминировать в искусстве кино.

Совершенно так же я не считаю единственно верным традиционную драму с эффектными коллизиями. Это тоже одна из форм, и не следует передавать ей права гегемона.

Обнаруживается в последнее время и еще одно увлечение — призыв отказаться от слова и вернуться к выразительным средствам немого кино.

Вот с этим позволю себе не согласиться. Это столь же странно, как если бы наша техника вдруг отказалась от достижений современной науки.

С моей точки зрения, с л о в о должно стать решающим фактором на пути дальнейшего развития киноискусства. Слово, несущее философию нашей эпохи, слово, раскрывающее мысли нашего современника, слово, отстаивающее правду нового мира, слово, борющееся, спорящее, утверждающее величие наших идеалов.

Герой нашей эпохи — мыслящий человек, и нельзя лишать его права выразить свои размышления. Это лишь обескровит фильм. Следует только постоянно, пытливо и вдохновенно искать огромные и еще совсем не раскрытые возможности передачи слова с экрана.

Наша литература сегодня обогнала наше кино. Со страниц новых романов, повестей и рассказов своими мыслями делятся умные герои-современники, люди сложных и противоречивых характеров. В литературе рассказывается о путях трудных, о героике преодоления самых различных препятствий, не только физических, но и моральных. А в кино все еще очень велика инерция, при которой с экрана демонстрируется не процесс, а счастливый результат наспех показанной борьбы.

Хотелось бы многим редакторам-кинематографистам напомнить слова из введения в проект Программы Коммунистической партии Советского Союза:

«Пройден гигантский путь, политый кровью борцов за народное счастье, путь славных побед и временных поражений, прежде чем коммунизм, который когда-то казался лишь призраком, стал величайшей силой современности, обществом, созидаемым на огромных пространствах земного шара».

Величайший документ нашей современности, указывая на героический подвиг народа, подвиг Коммунистической партии, не скрывает трудностей минувших битв.

Этот пример всегда должен быть перед нами, современными советскими художниками.

А. САЛТЫКОВ

Борьба с консерватизмом мышления, свойственным еще отдельным людям. В этой борьбе Человеку не помогут ни мнимо лирическая вялая грусть, ни казенно бодряческая улыбка. Нам надо возбудить в людях любовь к жизни, огромную, яркую любовь к прекрасным делам и чувствам, бесстрашную ярость ко всему отсталому во всех его мельчайших проявлениях. Партия призывает к формированию у всех членов общества научного мировоззрения. Мы должны помочь партии воспитывать во всех советских людях тончайшие эстетические чувства. Надо, чтобы, глядя на экран, люди восхищались, радовались, изумлялись.

Мы знаем, что разоблаченные партией очковтиратели из самых, как они заявляли и заявляют, «благих побуждений» причиняли огромный материальный и еще больший моральный вред. Демагогия в нашем искусстве должна уйти в прошлое. Нельзя позволять людям холодного сердца спекулировать на важной теме. «Если вы подхалим или любите, чтобы у вас за стулом стоял лакей — это почувствуется в том, что вы пишете»,— говорил Уитмен. Это почувствуется, и от этого не уйти. Ремесленные поделки, встречающиеся еще подчас в нашем кино, нетерпимы, ибо искусство — не холодная «искусность». Каждый хороший фильм — это письмо ко множеству людей, а написать его нужно так, как пишут самому любимому человеку. Посмотрите с этой точки зрения некоторые фильмы — вы увидите, как мало любви, ума и сердца отдают художники с в о и м зрителям. Именно своим — я подчеркиваю. Разным зрителям должны отправляться разные письма; по-разному и о разном должны они быть написаны. Но главная цель этих писем — одна и та же.

А. САЛТЫКОВ

Заставить полюбить, заставить поверить. «Заставить видеть — заставить любить»,— писал Элюар. Научиться видеть нашу трудную и прекрасную жизнь и заставить ее полюбить — может ли быть задача почетнее и выше?

Картина «Друг мой, Колька!», поставленная мной вместе с А. Митта, была нашим режиссерским дебютом. Нам хотелось отразить в ней тему преданности делу партии в самых юных сердцах. Воспитать подрастающее поколение в духе «непримиримости к несправедливости», как подчеркивает проект Программы,— это наш долг.

Фильм «Бей, барабан!», который я сейчас ставлю на «Мосфильме» по сценарию А. Хмелика, посвящен зарождению пионерской организации. Главный герой картины — Ленька Казаков—отчаянный, смелый парнишка — в трудной борьбе выковывается в настоящего ленинца. Нам хочется воспеть героику борьбы за дело партии, за дело Ленина, хочется показать, как в этой борьбе четырнадцатилетние ребята превращаются в больших граждан. Действие фильма заканчивается в суровые и трагические дни смерти Ленина. Хочется сделать фильм так, чтобы образ Ленина навсегда остался живым в сознании всех юных граждан, чтобы они, так же как и первые пионеры, принимавшие торжественную присягу на Красной площади, всегда были готовы «жить и бороться так, чтобы воплотить в жизнь заветы Ильича».

Мы должны снарядить молодого человека в труднейшую и прекраснейшую из дорог — дорогу в мужественную и красивую жизнь. Жизнь настоящую. Жизнь при коммунизме.

МАЛИК КАЮМОВ

Мы не можем работать по-старому!

Вся наша жизнь отныне будет озарена великой Программой народного счастья, коммунистическим манифестом нашей эпохи. Так называют в народе новую Программу КПСС. Ее обсуждают у нас в Узбекистане — и в самых далеких кишлаках чабаны, собирающиеся вокруг костров, и геологические партии в песках пустыни, и, конечно же, все творческие работники киностудий — режиссеры, операторы, редакторы.

Я прочитал Программу несколько раз. Она заставляет как бы просмотреть, проверить всю свою жизнь, свое творчество, будит мысль, зовет к новым свершениям. Но сейчас я хотел бы остановиться только на одном — четвертом разделе второй ее части: «Задачи партии в области национальных отношений».

Читаешь строки этого раздела, и проносится в сознании вся жизнь родного Узбекистана, какой я ее видел за тридцать лет моих бесконечных поездок по республике с киноаппаратом в руках. На моих глазах когда-то бедные кишлаки превратились в светлые цветущие города, руками народа был сотворен Большой Ферганский канал, выросли многочисленные фабрики, выросли и заводы, широко раскинулись хлопковые поля в районах бывшей Голодной степи, пришла жизнь в Кызыл-Кумы!.. Все это служит живым подтверждением слов Программы о том, что «в условиях социализма происходит расцвет наций...». Одним из наглядных проявлений этого расцвета, в частности развития культуры советских наций, является рождение и становление кинематографии, в том числе документального кино Советского Узбекистана.

Мы работаем в постоянном дружеском контакте с кинодокументалистами Таджикистана, Туркмении, Казахстана. Вот почему мне особенно близки и понятны слова Программы о том, что «у советских людей разных национальностей сложились общие черты духовного облика, порожденные новым типом общественных отношений и воплотившие в себе лучшие традиции народов СССР».

Большая дружба существует у нас и с кинодокументалистами России, с Центральной студией документальных фильмов. Мы осуществили немало совместных постановок фильмов.

«Добиваться дальнейшего всестороннего расцвета социалистической культуры народов СССР» — так записано в Программе. Как всегда, у партии слова не расходятся с делом, и мы уже сегодня видим реальное осуществление этой задачи.

Вот яркий пример. В Узбекистане несколько месяцев назад создана специальная студия документальных и научно-популярных фильмов. У коллектива студии обширные планы. Мы приступаем к созданию цветного полнометражного фильма о строительстве величайшего в мире магистрального газопровода Газли — Урал. Готовится сценарий фильма «Хлопок», он задуман как поэтический сказ о трудовом героизме узбекских хлопкоробов. Предполагаем создать совместно с чехословацкими документалистами фильм «Юлиус Фучик в Узбекистане». Наши авторы-операторы готовят очерки о замечательных людях республики...

В общем, планы большие. Но дело не в количестве, а в качестве. Многим нашим документальным фильмам, да и киножурналам не хватает и подлинной художественности в изображении жизни и боевой публицистичности, не говоря уже о новаторстве и многообразии форм, стилей, жанров.

Вот почему, изучая Программу, я вновь и вновь думаю о том, что мы больше не можем работать постарому, что мы должны идти к достижению новых высот мастерства, ибо только произведения, сделанные на высоком идейно-художественном уровне, могут оказать действенную помощь партии в воспитании строителей коммунистического общества.

В. КОЖЕВНИКОВ

Радость творческого труда

Вся жизнь в нашей стране после XX съезда КПСС проникнута животворным духом преобразований. Эта атмосфера очень благотворно воздействует на фронт искусства, в том числе и на кинематографию, которая в период культа личности из всех искусств несла, пожалуй, самые большие идейно-художественные потери, а также потери творческих кадров. Положение «лучше меньше, да лучше» прямо отбрасывало с дороги искусства кадры молодежи. Молодым творческим кадрам долгое время был закрыт доступ в кинематографию, в которой право на постановки имели лишь избранные и признанные.

Теперь перед молодыми силами широко распахнуты двери в киноискусство. Приход их ознаменовался появлением выдающихся, получивших всемирное признание достижений Бондарчука, Чухрая, Данелия и Таланкина и других. Но есть при этом и естественные издержки — количество фильмов ниже среднего уровня превзошло, на мой взгляд, допустимые нормы. Получилось, будто в крупном предприятии возобладала продукция цеха ширпотреба... Может быть, это и не так страшно, но это следует признать и избегать в дальнейшем.

За великие преобразования, осуществленные после XX съезда, мастера советского киноискусства должны отблагодарить государство, партию, народ созданием выдающихся произведений, посвященных современности, широких, эпических, многоплановых, художественно совершенных.

Наша страна вступила в период развернутого строительства коммунизма. Коммунизм уже стал реальностью. Великое материальное созидание, осуществляемое советским народом под руководством партии, и образ человека, несущего в себе черты коммунистического сознания,— слитны, и задача киноискусства — воплотить эти важнейшие черты нашей современности в новаторских художественных произведениях.

Недавно я закончил сценарий «Три дня». Его будет ставить В. Ивченко на студии имени А. П. Довженко. В основе этого героического рассказа — образ человека, доблестно прошедшего путь Отечественной войны и ныне, в дни мирной стройки, с честью несущего те же духовные качества, которые были проявлены в годы войны. Мне хотелось создать образ человека труда, человека мыслящего, обаятельного. Герой этот — водолаз.

Вместе с режиссером Виктором Комиссаржевским я работаю сейчас для студии «Ленфильм» над сценарием, в основу которого легла моя повесть «Знакомьтесь, Балуев». Я не буду говорить о повести, она более или менее известна, хочу сказать несколько слов о нашей работе с Комиссаржевским. Мы добиваемся, чтобы наше произведение не носило печати экранизации. Много сил мы отдаем поискам чисто кинематографических решений, стараясь набрести на новое, и когда находим это новое, радуемся, испытываем ощущение изобретателя. Радость творческого труда в том, что он — создание нового, а не репродукция старого, и мы стараемся ни на что не оглядываться, ибо изобразительные и технические средства современного кинематографа почти неисчерпаемы. Но главное во всяком искусстве — человек. Полнотой воссоздания образов полюбив-

шихся нам героев и будет измеряться успешность нашей работы.

Задумываясь о пути писателя в кино, я не хочу говорить о множественности инстанций. На эту тему допущены, по-моему, разговорные излишества. Мне хотелось бы только пожелать, чтобы сценарные редакции по уровню своей заинтересованности автором походили на редакции литературных журналов, книжных издательств Союза писателей, где главное — поиск хорошего автора, радость открытия талантливого произведения, где сущностью работы редактора является умение создать атмосферу заинтересованности в авторе, умение увлечь, вдохновить.

Талантливого писателя можно вовлечь в кино не случайными поделками, не экранизацией его же произведений, а предложением создавать произведения искусства на главные темы современности.

XXII съезд партии открывает перед взорами величественную программу строительства коммунизма, осуществление которой по плечу нашему народу потому, что в своем сознании он уже несет черты коммунизма. И я убежден, что не будет художника, который не сочтет своей первоочередной задачей ответить творческим трудом на развернутую съездом партии вдохновляющую программу нашего ближайшего будущего.

А. ГРЕБНЕВ

Мобилизованы и призваны!

В такие дни чувствуешь себя причастным к истории. Держишь в руках газету, обычный номер газеты, купленный в обычном киоске, среди обычной московской сутолоки, а в газете — великие вещие слова: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!» Когда-нибудь этот день, этот номер газеты, и старый наборщик, складывавший на верстатке эти слова, и девушка-телеграфистка, передававшая их на другой край света, в Гавану, станут историей, и далекий потомок скажет: это было при них, это сделали они, люди 1961 года, написавшие на своих знаменах и в своих повседневных рабочих планах: Мир, Труд, Свобода, Равенство и Счастье всех народов.

Казалось бы, перед лицом великих событий человек, кто бы он ни был, должен ощущать мелким и незначительным круг своих ежедневных дел и забот. Но получается обратное: как бы скромна ни была твоя роль, доля твоего участия в общем труде и прогрессе, ощущаешь вдруг ее историческую значимость, чувствуешь себя «мобилизованным и призванным», нужным своей эпохе, своему народу. И мысль тревожно обращается к тому, что ты делал вчера, делаешь сегодня, собираешься делать завтра: а достойно ли это твоего предназначения на земле?..

Как работать дальше? Каким должно быть наше киноискусство, чтобы в полной мере осуществить свое призвание на этом решающем этапе борьбы за коммунизм? Такой вопрос задает себе сегодня, наверно, каждый из нас, так или иначе причастный к делу кинематографа.

Нередко слышишь голоса о том, что искусству нашего времени приличествует быть монументальным, грандиозным, космическим, как сама эпоха, величественным, очищенным от всего «мелкого» и т. д. Масштаб искусства прямо сопоставляется с масштабом событий эпохи. Тут, по-моему, какая-то ошибка. Ошибка уже в том, что искусству предписываются те или иные формы, в то время как оно выбирает их себе само, исходя из велений времени. Оно не «должно быть», оно — такое, какое есть, каким хочет видеть его современный зритель. Можно с большим или меньшим талантом реставрировать, скажем, формы античного театра — это всегда будет любопытной реставрацией, но не более. Есть театральные режиссеры, мечтающие возродить искусство площадных массовых действ, считая, что, коль эпоха наша грандиозна, грандиозным по размаху должно быть и искусство — зрелище. Вряд ли эти опыты могут иметь сегодня серьезный успех. И не потому, что зритель стал менее эмоциональным или менее революционным по настрою души. Сами качества эти проявляются в наше время по-иному, они просто стали глубже, зрелее.

Не будем предписывать искусству от имени эпохи «монументальность» или, наоборот, «документальность», или еще какие-либо свойства. Порадуемся тому, что у нас существуют рядом патетическая муза Довженко и мужественная лирика «Баллады о солдате», суровая графика «Судьбы человека» и нежная акварель «Сережи», и каждая из них по-своему отвечает строю души современника.

Разговор о «космических масштабах» страшит еще и тем, что с этой высоты низвергается

по признаку так называемого «мелкотемья» многое живое и нужное в нашем искусстве. Что такое мелкотемье? Как объяснить этот термин? Как оценить с этой точки зрения «Балладу о солдате» или того же «Сережу»? Мелкотемье?

Не лучше ли нам говорить о мелкодумье — вот действительная опасность, угрожающая иным художникам кинематографа, и даже тогда, когда они берут большие, масштабные события эпохи!

Думается, что как раз область нравственных отношений, чувств, душевных движений человека становится сегодня, в свете наших общих задач, важнейшей областью искусства. Было время, когда такие «общечеловеческие» понятия, как добро, благородство, идеализм (разумеется, в житейском, а не философском смысле), щедрость и широта души, бескорыстие, человеколюбие, отдавали для нас каким-то либерально-интеллигентским душком: старый мир затрепал святые слова, превратил их в фальшивые монеты. Теперь, на заре коммунизма, эти старые, простые естественные человеческие понятия вернулись к нам вновь — уже в другом качестве, прошедшие сквозь горнило классовой борьбы, очищенные от шелухи буржуазного фарисейства. Они вернулись к нам как обязательные нормы поведения человека, как его гражданские добродетели. Партия начертала на скрижалях своей Программы нравственный кодекс нового человека, строителя коммунизма, нравственный кодекс общества, живущего по законам красоты (Маркс), несущего в себе гармонию духовного богатства, моральной чистоты и физического совершенства.

Художник, внимательно вглядывайся в человека, глубже исследуй его внутренний мир: обществу не безразлично, добр или зол человек, трудится ли он по внутреннему влечению или из корыстных побуждений, богат или нищ его идеал, красивы или уродливы его сокровенные стремления. Я верю, что на смену сегодняшним анкетам, отражающим лишь внешнюю сторону человеческой биографии, придут новые формы познания и оценки человека обществом, включающие наряду с вопросом о происхождении и образовании вопрос о душевных качествах.

Такая мерзость, как карьеризм, станет совершенно нетерпимой, как уродливое порождение старого мира; даже такие «невинные» человеческие слабости, как зависть, скупость, леность, ложь, предстают нам сегодня уже не столь частными и случайными: они тоже — не что иное, как пережитки старого, собственнического мира, его уродства. Жадность! Разве может быть жадным человек коммунизма, владеющий всеми богатствами и всеми красотами земли! Ложь! Разве человек нового общества может быть лживым! Мы идем в мир, где не будет неправды.

Какое море разнообразных человеческих характеров и конфликтов! Какой непочатый край работы для художника!

В последние годы, после XX и XXI съездов партии, в киноискусстве появилось много нового, интересного; характерно, что многие из наиболее заметных работ, в какой-то мере определяющих лицо сегодняшнего нашего кинематографа, принадлежат молодым художникам, более того, часто являются дебютами людей, только что пришедших в кинематограф («Сережа», «Колыбельная», «Живые герои», «Неподдающиеся», «Зеленый фургон», «Шумный день», «Алешкина любовь», «Друг мой, Колька!» — список можно продолжить). Это само по себе примечательное явление: значит, погода такая — благоприятная для дебютов, для притока новых сил, такая погода, при которой хочется работать, пробовать, творить. И значит, мы можем ждать в ближайший год еще и еще новых имен и, быть может, новых открытий.

Дебют всегда ответствен: молодой художник заявляет, зачем он пришел в искусство, что нового, своего он принес. Но пожалуй, еще ответственней — следующая, вторая работа. Казалось бы, опыта больше. Да, больше опыта, вот потому-то и трудней. Работаешь уже не так самоуверенно, не так безоглядно. А требуешь от себя большего, чем до сих пор.

Мне предстоит сейчас перешагнуть эту трудную черту, отделяющую дебютанта от профессионала. Парни и девушки с комсомольской стройки — герои первого моего сценария «Ждите писем» — надолго приковали меня к себе: вот и второй сценарий — на этот раз комедию — я написал о них. Люди живут, работают, учатся, любят, ссорятся и мирятся, читают книги о героях и завидуют им, меньше всего подозревая, что они-то сами и есть истинные герои нашего века. Как часто еще мы ищем чего-то необыкновенного, значительного, романтического где-то в стороне от своих обычных жизненных путей, а ведь оно — тут же, в нас самих и рядом с нами, только присмотрись получше. Об этом и попытался я рассказать в сценарии «Два воскресенья».

Теперь я понимаю, что не скоро еще расстанусь с моими героями: хочется писать и писать об этих ребятах. Не словами, не показными поступками — всем строем своей жизни, всей суммой своих дел, оценок, жизненных решений они, наши современники, утверждают высокие нравственные начала людей коммунизма. Интересно о них писать!

Г. РОШАЛЬ

Человек человеку — друг...

Рассматривая события этого года, я чувствую, как, пожалуй, чувствуют все граждане нашей Родины, что именно этот год явится рубежом. За ним новое, великое восхождение!

XXII съезд КПСС еще только предстоит, но каждый час нашей жизни, нашего труда и нашей мечты уже проходит под его знаком.

Величественный, монументальный документ — проект новой Программы нашей партии становится новой датой отсчета.

Год 61-й! Он как бы летит, вырвавшись из обыденности времен в безбрежный космический океан будущего.

Гагарин... Титов... Два взлета новой эпохи. Их подвиг гармоничен и красив. Наши соотечественники, дети нашей Родины, первые космонавты — они герольды космической эры. Не потому ли они так прекрасны и величественны, что полны человеческого обаяния, простоты и гордой силы?

Удивительная Программа партии — уже ясный чертеж коммунизма. Какого бы раздела вы ни коснулись в ней, он поражает ясностью своих идей и точностью ответов на вопросы будущего.

«Если капитализм насаждал свое господство огнем и мечом, то социализм не нуждается в войнах для распространения своих идеалов. Превосходство над старым строем в организации общества, в государственном строе, в экономике, в подъеме жизненного уровня и духовной культуры — вот его оружие».

Программа вся пронизана светом миролюбия. Так много нужно сделать, так радостно трудиться, созидая новый мир, что каждому ясно — война никогда и ни в каком случае не может быть выгодной и нужной великому лагерю социализма, миллиарду людей, освобожденных от капиталистического гнета.

Но... «В случае, если империалистические агрессоры все же осмелятся развязать новую мировую войну, народы не будут больше терпеть строй, ввергающий их в опустошительные войны. Они сметут и похоронят капитализм».

Поэтому задача каждого из нас — не умиляться лживыми разглагольствованиями пропагандистов «свободного мира». Задача наша, людей искусства, вооруженных новой Программой партии, — удесятерить свои усилия в борьбе за осуществление каждой ее строки.

«Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, для многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Искусство наше будет сейчас пронизано животворными силами, заложенными в этой новой Программе коммунистического мира и, главное, в той части ее, которая говорит о новом человеке, о новой его этике, о новом его облике душевном.

Как норма, как мерило, как завет звучат слова о нравственных принципах нового человека. Гуманных отношений и взаимного уважения требует Программа.

Да, искусство должно помочь «всестороннему и гармоническому развитию человеческой личности».

«В период перехода к коммунизму возрастают возможности воспитания нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство».

Искусство будет воистину всенародно. Огромная роль предстоит самодеятельности, которая станет неотъемлемой частью труда и радости человека, строящего коммунизм.

Участвуя в работе по руководству кинолюбительством в нашей стране, я с огромной радостью отмечаю, что проект Программы КПСС предоставляет все возможности для громадного расширения и развития этого увлекательного вида самодеятельности.

«Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства».

Программой намечена «организация широкой сети общедоступных научных и технических лабораторий, художественных мастерских и киностудий для работы в них всех, имеющих стремление и способности».

Создание таких киностудий, переводящих на новую ступень работу киносамодеятельности, явится нашей ближайшей задачей.

Киносамодеятельность должна войти в каждый дом, а одаренные кинолюбители должны получить все возможности для своего роста.

Главное в моей работе в этом году — осуществление фильма «Суд сумасшедших». Весь наш коллектив прилагает все усилия к тому, чтобы картина была закончена в 1961 году.

Картина «Суд сумасшедших» посвящена борьбе за мир. Этот широкоформатный фильм, по нашему замыслу, должен сочетать показ мировых событий

наших дней с рассказом в сюжетно заостренной форме о своеобразных явлениях в борьбе прогрессивной интеллигенции капиталистических стран за мир.

Нам хочется сделать оптимистическую картину, противопоставить суетливой панике и растерянности, свойственным некоторым фильмам зарубежных художников, трактующих тему «атомной гибели», уверенность в человеке и в его силах.

Работа в кинематографии сейчас — это работа на передовых позициях искусства. Кинематограф начинает занимать все более подобающее ему ведущее место в семье искусств. И тем большая ответственность ложится на нас.

Наше киноискусство должно быть противопоставлено воинствующим течениям буржуазного кинематографа, кинематографа распада, стремящегося утвердить как норму суетливую сумбурность так называемого «жизненного факта», смешивающего на одном полотне натуралистическую мерзость с кажущимися «правдивыми» жизненными шепотками, переплетающего символическую изысканность с откровенной порнографией. Этот кинематограф враждебен нашему кинематографу, развивающемуся по пути социалистического реализма, проникнутому высоким уважением к человеку.

Проект Программы КПСС еще более укрепляет наши философские позиции и открывает широкий путь развития реалистическому искусству.

Л. БРАСЛАВСКИЙ

Программа жизни

Не знаю слов более простых, сильных и вдохновляющих: «Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!». Какие неизмеримые свершения стоят за этими словами, какие исторические бури и легендарные подвиги...

Вспоминаю своих фронтовых товарищей, парашютистов-десантников, людей, презиравших страх, опасность и смерть, потому что в них жило нечто более сильное... Вспоминаю поездки по стране — геологи в степи, раскаленной немыслимым зноем, нашли молибден и поселились там, чтобы продолжать поиск. Поморы на дрейфующих льдах Белого моря, занятые своей будничной работой,— рискуя каждую минуту жизнью, бьют тюленей. Строители и горняки Дашкесана, заложившие на горной вершине рудники и город, под которыми плывут облака... Рыбаки Литвы воздвигли большой порт, научились строить корабли и вышли на океанские просторы...

Не перечислишь все виденное и все встречи. Но единое, всеобъемлющее чувство рождалось каждый раз при взгляде на свершенное этими людьми: нет силы, которая остановила бы нас на пути к великой цели! И еще — другое чувство: надо, чтобы это увидели, надо об этом рассказать...

Мне кажется, что мы, документалисты, счастливые люди. Счастливые потому, что можем в полный голос говорить «о времени и о себе».

Не размеры творений, не помпезные съемки и громкие фразы определят красоту и ценность наших картин. В каждой из них должна течь горячая кровь и биться пульс суровой, волнующей правды наших дней.

Пусть отступит на второй план мир вещей, созданных людьми, как бы ни был прекрасен этот мир. На авансцену должен выйти человек, во весь рост, в покоряющем всеоружии своей энергии, бесстрашия, воли и ума.

И несомненно, что самые большие победы документальное искусство одержит, показывая глубоко и ярко человека, показывая его в созидании.

Сейчас мы с режиссером Е. Вермишевой и группой молодых операторов ЦСДФ заняты картиной о комсомольцах — наших современниках. Это о них в проекте Программы сказано: «Партия рассматривает молодежь как созидательную, творческую силу в борьбе советского народа за коммунизм».

Герои нашего фильма строят Красноярскую ГЭС, зажигают маяки на побережье Охотского моря, возводят величайшую домну, доставляют воду работающим в песках Кара-Кумов, прокладывают в горах нефтепровод «Дружба», поднимают слабый колхоз, зимуют в Арктике, обезвреживают под водой снаряды, помогая строить порт, испытывают самолеты... Хочется рассказать об этом мужественно и просто, как сама жизнь этих молодых людей — неповторимая, исполненная высокого смысла... Дальнейшие планы?.. Ездить, видеть, узнавать, жить одной жизнью с народом и по мере сил рассказывать об этом правдиво и честно языком киноискусства.

В. СОЛОВЬЕВ

Дорога из прошлого в будущее

Тема нравственного идеала, нравственного совершенствования человека всегда была одной из главных в творчестве художников всех времен и народов. Для нас, советских художников, особенно дорого указание новой Программы КПСС о том, что «в процессе перехода к коммунизму все более возрастает роль нравственных начал в жизни общества, расширяется сфера действия морального фактора». Это касается каждого из нас, имеет самое прямое отношение к проблеме, которая является сегодня решающей для всего советского искусства,— проблеме нового человека, проблеме положительного героя.

Каким он должен быть, этот наш положительный герой, каковы его черты? Программа дает точный и предельно лаконичный ответ на этот вопрос: «В период перехода к коммунизму возрастают возможности воспитания нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство».

Я подчеркиваю слово воспитание. Все мы знаем, как велика воспитательная сила кино. Задумаемся же еще раз, как выполняем мы эту задачу, как воспитываем мы средствами своего искусства человека коммунистического общества.

Достижения киноискусства, как известно, меряются «вершинами». Мы можем с гордостью назвать ряд произведений, завоевавших за последнее время мировое признание. И все же поток средних и плохих картин очень велик. Зритель отвергает многие наши фильмы. И мне кажется, что это неприятие иногда даже хорошо поставленных, отлично сыгранных картин вызывается тем, что вся образная система фильмов, весь их дух не соответствуют духу нашего времени. Дело, видимо, в том, что к искусству надо предъявлять сегодня не только повышенные, но и новые требования.

Эти новые требования вызываются огромными переменами в общественной жизни нашей страны и грандиозными переменами во всем мире. Мы живем в эпоху, характерную всеобщим стремлением как можно лучше узнать друг друга. И я думаю, что искусству кино, как наиболее понятному, доступному и массовому,— уготована в этом отношении серьезная роль. Кинофильм, в частности,—могучее средство в деле приобщения к мировой культуре миллионов людей, сбросивших рабство колониализма, среди которых многим еще недоступно печатное слово.

Но можем ли мы в силу всех этих новых требований и задач оставаться в плену старых традиционных средств выразительности? Меня, как сценариста, глубоко волнует вопрос о том, можно ли выразить новое жизненное содержание, оставаясь в плену старых канонических сюжетных схем. Разумеется, нелепо было бы призывать к ломке сюжета, как такового. Но задуматься над тем новым, что появляется сегодня в ряде фильмов, новаторских не только по содержанию, но и по драматургической форме,— как, например, «Баллада о солдате»,— необходимо.

Мне представляется немыслимым сегодня фильм, где судьба героя была бы раскрыта вне связи с жизнью всего общества. Ведь современный человек, хочет он того или не хочет, втянут в могучий исторический поток жизни. Ограничение судьбы героев узколичными интересами делает их попросту неинтересными.

Именно в этих случаях зрители и жалуются, что с первых кадров они все могут угадать, что им скучно и неинтересно.

Когда мы говорим о теме современности, о ее чертах и особенностях, мне всегда приходят на память слова А. Довженко о том, что настоящее лежит на дороге из прошлого в будущее. Думаю, что по этому пути из прошлого в будущее и идут наши лучшие люди, активные, борющиеся, созидающие.

Не надо думать, что я хочу лишить героев наших фильмов личной жизни, больших и сложных переживаний, тревог ума и сердца, противоречивых порою черт характера. Все это было, есть и будет в людях. Человеку не чуждо ничто человеческое. В проекте новой Программы КПСС ясно сказано: «Коммунистическая мораль включает основные общечеловеческие моральные нормы, которые выработаны народными массами на протяжении тысячелетий в борьбе с социальным гнетом и нравственными пороками». И дальше эта мысль находит свое логическое развитие: «Коммунистическая мораль в ходе строительства социализма и коммунизма обогащается новыми принципами, новым содержанием».

Вот в этом сочетании общечеловеческих моральных норм с обогащающими их новыми коммунистическими принципами, новым содержанием и должна заключаться воспитательная сила советского киноискусства.

Углубленное художническое исследование новых обстоятельств жизни, воссоздание ее самой во всех противоречиях и полноте позволит нам стать помощниками партии в почетном деле формирования коммунистического сознания человека.



Герман ФРАДКИН

ЗНАМЯ ПАРТИИ

Это сценарий о работе ленинской мысли над созданием первой Программы партии*. В борьбе, в столкновении идей Ленина, отстаивавшего чистоту учения Маркса, с идеями плехановскими рождалась наша первая партийная программа.

●

На экране скульптура Андреева «Ленин за работой». Владимир Ильич склонился над рукописью. В его правой руке перо, пальцы левой руки прижаты к углу рта.

Из наплыва нам открывается опубликованный в «Правде» проект новой Программы партии, подготовленный к XXII съезду КПСС.

Камера выделяет заголовок: **«Программа Коммунистической партии Советского Союза».**

Д и к т о р. Когда мы сегодня изучаем новую Программу партии — величественную Программу построения коммунизма, наша первая мысль — о Ленине.

Сквозь газетный лист, сквозь текст Программы все яснее и отчетливее проступает облик молодого Ленина, запечатленный на фотографии 1897 года. Энергичный поворот головы, высокий чистый лоб, открытый и смелый взгляд — таким предстает перед нами Владимир Ильич тех лет.

Д и к т о р. Это его разум, его сердце заложили основы первой Программы, ставшей знаменем партии в ее многолетней борьбе за дело рабочего класса.

(*Из затемнения.*) На экране толстая, изрядно потертая тетрадь в желтой обложке, на которой синим карандашом рукою Владимира Ильича размашисто написано:

«Материалы
о
выработке
нашей
программы».

Тетрадь поворачивается к нам оборотной стороной, и мы снова читаем слова, написанные ленинской рукой: **«Очень важно».**

Д и к т о р. Да, это очень важно, что время сохранило нам подлинники ленинских трудов, в которых запечатлена работа ленинской мысли над партийной программой.

* Сокращенный вариант сценария, по которому на «Моснаучфильме» создан фильм о работе В. И. Ленина над первой партийной программой. Режиссер Ф. Тяпкин, оператор О. Самуцевич, композитор М. Марутаев, художники Ю. Холин, Г. Тарасов, режиссер-мультипликатор Е. Осина.

Перед нами проходят одна за другой многолистные рукописи Ленина, Плеханова, Мартова и снова Ленина.

Д и к т о р. В Центральном партийном архиве хранится много документов, отражающих борьбу идей, взглядов, сопровождавшую рождение первой программы нашей партии.

(*Из затемнения.*) На экране — ленинская рукопись, и мы читаем ее заголовок: **«Проект программы нашей партии»**. Камера медленно отъезжает, и мы видим эту рукопись, лежащую на конторке в шушенском домике Владимира Ильича. И чем дальше отъезжает камера, тем больше узнаем мы комнату Ленина, в которой он провел сибирскую ссылку.

Д и к т о р . Подходила к концу сибирская ссылка Ленина. Здесь родились его замыслы об издании за границей будущей «Искры», об организации на ее основе марксистской партии рабочего класса России.

Камера панорамирует по полкам с книгами.

Д и к т о р. Добиться сплочения, идейного единства российских социал-демократов и закрепить это единство в партийной программе — вот мысли, которые владели Лениным в конце 1899 года.

Камера снова возвращает нас к рукописи Ленина, лежащей на конторке.

Д и к т о р. Не в первый раз работает Ленин над вопросами партийной программы. Теперь он снова обращается к ним накануне создания единой партии.

На конторке лежат книги, брошюры, заметки. Среди них мы видим и работу Маркса «Критика Готской программы».

Д и к т о р. Как всегда, Владимир Ильич «советуется» с Марксом.

Перед нами начатая рукопись Ленина. Может быть, сквозь ее строки, двойной экспозицией, мы увидим на несколько мгновений Владимира Ильича, пишущего стоя у конторки. Его лицо освещает стоящая слева керосиновая лампа под абажуром. Бегут одна за другой ленинские строки, и нам их читает (словно про себя) голос Ленина. Но это не должен быть голос, копирующий речевые особенности Владимира Ильича. Это голос, передающий лишь ленинские интонации, ритмику его речи.

Перелистывается исписанная страница, открывая нам чистый лист бумаги.

Г о л о с Л е н и н а. «В настоящее время насущный вопрос нашего движения состоит уже не в развитии прежней разрозненной «кустарной» работы, а в соединении, в организации. Программа необходима для этого шага...».

От конторки с рукописью камера панорамирует на темное окно, покрытое морозными узорами. Камера «бросает взгляд» на часы-ходики, мерно тикающие на стене. Они подчеркивают тишину, царящую в комнате в этот вечерний час, дают нам ощутить сосредоточенность ленинской мысли. Только теперь возникает музыка, которая подхватывает этот мерный ритм и затем ускорит его потому, что мы увидим, как быстро бегут ленинские строки по бумаге. Мы их не читаем, но только дважды или трижды камера резкими наездами укрупняет нам строки: «Рабочее движение, сливаясь с социализмом и политической борьбой, должно образовать партию...», «программа настоятельно необходима...», «обсуждение программы будет всесторонним...». И опять мы слышим голос Ленина, опять бегут ленинские строки.

Г о л о с Л е н и н а. Выработка программы партии... «твердо установит те основные воззрения на характер, цели и задачи нашего движения, которые должны служить знаменем борющейся партии...» — партии сплоченной и единой.

В двойной экспозиции, сквозь строки статьи мы видим ленинский профиль, —склонившийся над рукописью.

Г о л о с Л е н и н а. Эту работу и должна выполнить общерусская марксистская газета. (*Из наплыва*). Ложатся один за другим листы ленинской рукописи. Последним ложится первый лист. Крупно виден заголовок статьи: **«Проект программы нашей партии»**. Сбоку, в верхнем углу первой

страницы камера выделяет ленинскую запись: «1899».

Д и к т о р. Мысль Ленина обращена в будущее. Работая над программой партии на рубеже двух веков...

Изображение рукописи становится туманным и снизу возникает светлая полоса. Это луч невидимого солнца ударил в края облака. Возникают новые лучи. Они рассыпались по небу, наконец, пронизывают облака и озаряют все небо.

Д и к т о р. ...он создает великую программу жизни и борьбы для всего человечества в новом столетии.

Затемнение разрывается мультипликационной «искрой» — и на экране первый номер газеты «Искра». Мы читаем ее крупный заголовок и эпиграф: «Из искры возгорится пламя...»

Д и к т о р. В декабре 1900 года вышел в свет первый номер «Искры»...

В двойной экспозиции возникает Мюнхен, дом, где печаталась «Искра».

Д и к т о р. Издание газеты Владимир Ильич наладил в Мюнхене.

Камера панорамирует по газетному листу. Мы видим ленинскую передовую статью **«Насущные задачи нашего движения».**

Д и к т о р. Среди неотложных задач русской социал-демократии и ее печатного органа Ленин выдвигает три самые важные.

В тексте передовицы камера крупно выделяет строку:

«Вопрос о программе, организации и тактике партии».

Д и к т о р. Кто же из членов редакции «Искры» будет писать программу партии?

На экране сквозь газетный лист «Искры» медленно проступает изображение В. И. Ленина. Мы видим его фотографию тех лет.

Д и к т о р. Ленин? Но именно на нем лежит вся тяжесть огромной работы по выпуску каждого номера «Искры». Он пишет теоретические и политические статьи по важнейшим вопросам.

Ленинская фотография сменяется портретом А. Н. Потресова. По внешнему облику это либеральствующий интеллигент, барин, который «не может писать иначе как под плеск волны южного моря, под сенью пальм».

Д и к т о р. Может быть, Потресов? Но Ленин знает, что Александр Николаевич в марксистской теории не силен.

Изображение В. И. Засулич. Открытое русское лицо. Тип революционерки — народоволки, «кристально чистый человек».

Д и к т о р. Вера Ивановна Засулич? Она никогда не была теоретиком, да к тому же не освободилась до конца от народнических взглядов.

Портрет Ю. О. Мартова. Тонкие черты лица, в очках с бородой... Человек этот был чрезвычайно впечатлителен и «благодаря этой своей впечатлительности очень легко поддавался различным влияниям».

Д и к т о р. Мартов? Он способный журналист, но подвержен оппортунистическим колебаниям.

Фотография П. Б. Аксельрода. Один из маститых русских социал-демократов. Хотя по виду он кажется на фотографии благодушным дедушкой, это опытнейший революционер-конспиратор.

Д и к т о р. Павел Борисович Аксельрод?

На экране снова фотография В. И. Ленина.

Д и к т о р. Кто же будет писать проект программы? Мысль Ленина, естественно, обращается к Плеханову—талантливому теоретику и пропагандисту марксизма в России.

Изображение Ленина сменяется портретом Г. В. Плеханова. На экране — лицо человека глубокого и блестящего ума, но ума холодного.

Д и к т о р. Слабые стороны Плеханова, человека и политика, были известны Ленину, но он высоко ценил его, как талантливого теоретика...

На изображении Плеханова в двойной экспозиции проплывают первоиздания книг Маркса и Энгельса, работы Плеханова:

«Социализм и политическая борьба», «Наши разногласия», «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» и другие.

Д и к т о р. ... много сделавшего для распространения марксизма в России.

Из наплыва возникает уже знакомая нам рукопись Ленина «Проект программы нашей партии».

Д и к т о р. Хотя Владимиром Ильичем уже были сделаны наброски партийной программы, он считал, что новую программу должен писать Георгий Валентинович Плеханов.

На экране появляются строки ленинского письма Плеханову: «Дорогой Г. В.»

Д и к т о р. В июле 1901 года Ленин пишет Плеханову в Женеву.

Г о л о с Л е н и н а. «Дорогой Георгий Валентинович! Крайне важно поспешить с программой. Напишите, пожалуйста, думаете ли взяться и можете ли Вы взяться за эту работу. Кроме Вас и П. Б. ведь некому: тут требуется громадная обдуманность формулировки, а при здешней, например, сутолоке, сосредоточиться и подумать хорошенько совсем невозможно...»

Текст ленинского письма переплывает в горный пейзаж. Камера панорамирует по швейцарским горам, покрытым туманом.

Д и к т о р. Плеханов не спешит с программой. Он пишет Ленину в Мюнхен.

Из тумана проступает изображение Плеханова, а затем строки плехановского письма.

Г о л о с П л е х а н о в а. «Я очутился в горах, ибо в Женеве стало невыносимо жарко: я не мог работать. Здесь — другая печаль: слишком холодно и сыро от беспрестанных дождей и туманов... Павел, вероятно, приедет сюда, и здесь мы займемся программой».

(*Из затемнения.*) Мы видим старый Мюнхен. Дом, где жил Владимир Ильич в 1901 году.

Из наплыва перед нами письменный стол Владимира Ильича. Здесь «Искра», книги, письма, рукописи.

Д и к т о р. Только через полгода перед Лениным лежал плехановский проект программы.

Камера укрупняет нам рукопись плехановского проекта. Мы видим ее первую страницу.

Д и к т о р. Вот сохранившийся экземпляр первого проекта Плеханова, переписанный рукой Н. К. Крупской.

Одна за другой перелистываются страницы плехановского проекта программы.

Г о л о с Л е н и н а. Что же говорит Плеханов в теоретической части программы?

Камера наезжает на 4-й пункт проекта и выделяет слова, которые читаются голосом Плеханова, как и остальной текст проекта.

Г о л о с П л е х а н о в а. «...Но в то же самое время, как растут и развиваются эти неизбежные противоречия капитализма, растет также и недовольство рабочего класса...»

Слово «недовольство» выделяется камерой.

Г о л о с Л е н и н а. Недовольство?.. Надо бы сказать сильнее: растет возмущение рабочего класса.

Камера панорамирует вниз по рукописи. Мы читаем текст и слышим плехановский голос.

Г о л о с П л е х а н о в а. «... обостряется его борьба с классом капиталистов и в его среде все шире и все быстрее распространяется сознание того, что... необходима социальная революция...»

Когда этот текст уже прочитан, он бледнеет и на экране только выделяются слова: «недовольство рабочего класса», потом «обостряется его борьба» и, наконец, «распространяется сознание». Это неторопливое чередование должно создать впечатление раздумья Ленина по поводу плехановских формулировок.

Г о л о с Л е н и н а. Распространяется сознание... Нет, социалистические идеи сами, стихийно не распространяются.

Переворот кадра. И на бумаге возникают ленинские строки.

Голос Ленина. «Распространение сознания поставлено наряду с ростом возмущения и обострения борьбы. Этим «наряду» умаляется роль партии. Почему?

На своей рукописи над словами «ростом возмущения» Ленин ставит букву греческого алфавита α (альфа), над словами «обострения борьбы» — букву β (бета) и над словами «распространение сознания» — букву γ (гамма).

Голос Ленина. Рост возмущения — альфа, обострение борьбы — бета, распространение сознания — гамма.

В ленинской рукописи выделяются слова «ростом возмущения» и «обострения борьбы» и буквы над ними, и тотчас же появляются новые строки:

«Но α и β — стихийно...»

Голос Ленина. Но дело в том, что альфа и бета, то есть рост возмущения и обострение борьбы — происходят стихийно...

Теперь в ленинском тексте выделяются слова «Распространение сознания» и буква над ними, а на бумаге возникает последняя строка записи:

«γ — должны вносить МЫ».

Голос Ленина. ...а гамма, то есть распространение социалистического сознания, должны вносить мы — социал-демократы.

Камера резко выделяет слова «Распространение сознания» и «должны вносить МЫ».

Голос Ленина. В этом — гвоздь. Либо партия — идейно руководящая сила, либо хвостизм, самотек, оппортунизм.

Переворот кадра — листается страница плехановского проекта.

Голос Ленина. Что же еще говорит Плеханов?

Камера панорамирует по рукописи сверху вниз и выделяет 11-й пункт проекта.

Голос Плеханова. Социал-демократия «обнаруживает перед рабочими непримиримую противоположность их интересов с интересами капиталистов... и организует их силы для непрерывной борьбы с их эксплуататорами».

Возникает ленинская запись. — Владимир Ильич записывает последние строки Плеханова.

Голос Ленина. «Организует их силы для непрерывной борьбы с их эксплуататорами...».

Слово «эксплуататорами» дважды подчеркивается.

Голос Ленина. Только с эксплуататорами?

Ленин ставит в этом месте «нота бене» и знак вопроса.

Голос Ленина. Значит, борьба только экономическая?

На рукописи появляется знак «плюс» и слова «с правительством». Ленин дважды их подчеркивает и заключает в двойные скобки.

Голос Ленина. Нет, а также и с правительством... политическая борьба.

Чуть пониже в рукописи Ленин снова ставит знак «плюс» и рядом с ним вопросительный знак.

Голос Ленина. Что надо еще добавить? Самую основную задачу партии.

Быстро и энергично возникают ленинские строки.

Голос Ленина. «Руководить борьбой пролетариата».

Слово «руководить» дважды подчеркивается Лениным.

Голос Ленина. Надо подчеркнуть в программе руководящую роль партии в рабочем движении.

На экране ленинская рукопись с замечаниями по плехановскому проекту. Листаются ее страницы.

Диктор. Здесь около сорока замечаний Ленина. Не легко было молодому Ленину выступить с критикой проекта старейшего теоретика марксизма, но он это сделал. Плеханов вынужден был взять свой проект обратно.

(*Из затемнения.*) На экране снова пись-

менный стол Владимира Ильича. Опять мы видим книги, журналы, рукописи.

Диктор. Тогда Владимир Ильич решил, что проект программы он должен написать сам.

Камера наезжает на чистый лист бумаги, оставляя по краям кадра фрагменты рукописей, журналов, газет.

Голос Ленина. Но с чего начать работу? Может быть, начать со старых своих проектов?

Как всегда, когда нужно вспомнить на экране прошлое, изображение размывается, колеблется, становится туманным. Из этой «туманности», из наплыва в наплыв возникают виды Петербурга, «предварилка», тюремный коридор и, наконец, одиночная камера № 193, где сидел в 1895—1896 годах Ленин.

Диктор. Владимир Ильич, должно быть, вспомнил Петербург, 1895 год, камеру тюрьмы.

Киноаппарат «осматривает» внутренность камеры. Она имеет жилой вид. Вот койка, застланная тюремным одеялом, вот в углу большая стопка книг и журналов, вот небольшой столик, на котором тоже книги, бумага. Здесь же сделанная из хлебного мякиша, наполненная молоком «чернильница» и перо.

Диктор. Здесь он писал свою первую программу партии. Между строк какой-то книги писал молоком из крошечных чернильниц, сделанных из хлебного мякиша.

Камера делает резкий «бросок» в сторону тюремной двери и наезжает на «волчок».

Диктор. Каждый подозрительный шум заставлял его постоянно оглядываться на «волчок»...

Теперь мы видим дверь в камеру со стороны тюремного коридора. Аппарат осторожно и тихо движется к двери, наезжает на «волчок», и сквозь него мы видим внутренность камеры: здесь все спокойно, «все в порядке» — стол, книги, рукопись. Кадр тот же, но «чернильницы» с молоком мы уже не видим.

Диктор. ...И был однажды «несчастливый» день, когда Ленину пришлось проглотить целых шесть чернильниц.

Камера от двери движется немного вверх, к окну с решеткой, наезжает на нее, оставляя в кадре только решетку.

Диктор. Проект программы был передан на «волю», там переписан, а подлинник пропал.

Но вот мы видим это зарешеченное окно снаружи тюрьмы. Камера снова наезжает, решетка приближается к нам, и за решеткой проступает лицо Владимира Ильича. Мы видим его таким, как он изображен на тюремной фотографии 1895 года, — совсем молодой, 25-летний, с длинными волосами, в усах и с бородкой.

Диктор. О многом тогда думалось, мечталось Ленину в тесных стенах тюремной камеры.

Теперь мы смотрим через решетку на небо ленинскими глазами. Бегут по небу утренние облака...

Снятые покадровой съемкой, они мчатся необычно быстро, и кажется, что это народные массы штурмуют небо.

Голос Ленина. «Я ничего так не желал бы, ни о чем так много не мечтал, как о возможности писать для рабочих».

Снова короткий наплыв, и мы опять видим лицо Ленина за решеткой.

Голос Ленина. «...Примкнуть к движению рабочих, внести в него свет, помочь рабочим в этой борьбе...»

Диктор. Вот какой виделась тогда Ленину цель его жизни, ее программа.

Изображение снова размывается, колеблется, становится туманным, и на экране снова письменный стол Владимира Ильича.

Диктор. Где же тот первый проект программы? Неужели не сохранился хотя бы его текст?

(*Из наплыва.*) На столе возникает довольно толстый журнал.

Мы читаем на обложке:

1900 год VII-й

НАУЧНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Ежемесячный журнал

№ 5 Май

Издание П. П. Сойкина

под редакцией

д-ра филос. М. М. Филиппова

Диктор. Трудно сказать, когда попал этот журнал в Мюнхен к Владимиру Ильичу.

Открывается обложка журнала, и мы читаем его оглавление. Может быть, карандаш, движущийся вдоль строк, поможет нам ознакомиться с заголовками статей. Итак, что же в нем опубликовано?

«Московская смута XVII века и основа социологии» проф. Трочевского.

«Заселение Крыма» В. Агеенко.

«Шейное ребро у человека с точки зрения эволюции» С. Чугунова.

Карандаш скользит дальше вниз по оглавлению, пока наконец не останавливается на строке «Некритическая критика» Владим. Ильина.

Диктор. Что же интересует Ленина в этом журнале? Его собственная статья? Нет, он уже видел ее опубликованной еще в 1900 году.

Карандаш движется в обратном направлении вверх и останавливается на названии статьи: «Шейное ребро у человека с точки зрения эволюции».

Диктор. Что же все-таки интересует Владимира Ильича?

Страницы журнала перелистываются и открывают на странице 873 статью С. Чугунова.

Перелистывается страница статьи. Камера фиксирует 875 страницу.

Голос Ленина. Да, кажется, здесь... Страница 875.

Камера движется вниз по тексту страницы и укрупняет строки.

Голос Ленина (*весело*). «Наблюдения над развитием поперечных отростков поясничных позвонков показали, что и здесь отростки также представляют гомолог ребра низших позвоночных. Отсюда легко было заключить...»

Голос Ленина. Посмотрим, что отсюда можно заключить...

Из наплыва мы видим вырезанную из журнала половину странички. Она как бы омывается водой или какой-либо другой прозрачной жидкостью. Текст странички колеблется. Снова наплыв — и на страничке, еще влажной и блестящей от жидкости, между строк начинают проступать буквы и слова рукописи. Нам открывается это удивительное сочетание политического текста и медицинской терминологии.

Голос Ленина (*читает только текст программы*). «Наблюдения над развитием поперечных отростков

А (I) ВСЕ БЫСТРЕЕ И БЫСТРЕЕ РАЗВИВАЮТСЯ

поясничных позвонков показали, что и здесь отростки так же представляют гомолог ребра

В РОССИИ ФАБРИКИ И ЗАВОДЫ, РАЗОРЯЯ

низших позвоночных. Отсюда легко было заключить, что всякое появление ребра у человека

МЕЛКИХ КУСТАРЕЙ И КРЕСТЬЯН, ПРЕВРАЩАЯ

в неуказанном месте, т. е. на шее или на пояснице, представляется явлением тероморфным,

ИХ В НЕИМУЩИХ РАБОЧИХ

в филогеническом смысле атавизмом».

Сменяется на экране листок за листком с расшифрованным текстом.

Диктор. Да, это программа, написанная Владимиром Ильичем в тюрьме.

Но вот мы видим на экране рядом два листка, где текст программы написан между строк тайнописью разными почерками — мужским и женским.

Диктор. Брат и сестра Ульяновы Дмитрий Ильич и Анна Ильинична зашифровали ее текст и, обманув бдительность царской цензуры, переслали Ленину в Мюнхен.

В кадр ложится лист чистой бумаги, на котором появляется заголовок, написанный ленинским почерком: **«Проект программы Российской социал-демократической рабочей партии».**

Диктор. Теперь Ленин приступает к работе над новым проектом программы.

На экране снова появляется на несколько мгновений листок из журнала с первым пунктом старой программы.

Голос Ленина. Начать надо тоже с характеристики капитализма в России, но сказать нужно иначе — обобщеннее и в то же время точнее — ближе к Марксу.

Снова на экране чистый лист бумаги с заголовком, и Ленин пишет первый пункт новой программы.

Голос Ленина. «Все быстрее развивается товарное производство в России, все более полное господство приобретает в ней капиталистический способ производства...»

Некоторое время этот текст стоит на экране, словно Ленин раздумывает над тем, что им написано.

Обращенные к невидимым оппонентам, звучат его слова.

Голос Ленина. Значит, в России уже есть промышленный пролетариат, значит, закономерна организация партии рабочего класса.

Опять ложатся на бумагу ленинские строки. Теперь он формулирует обвинение русскому капитализму, раскрывая его социальные последствия.

Голос Ленина. «Необеспеченность существования и безработица, гнет эксплуатации и всяческое унижение становятся уделом все более и более широких слоев трудящегося населения».

На экране — другая страничка журнала с тайнописью. Камера выделяет читаемые Лениным строки.

Голос Ленина. «Борьба промышленного пролетариата... может окончиться лишь переходом политической власти в руки рабочего класса...». Может окончиться... Надо бы сказать решительнее.

На бумаге появляется ленинская запись новой формулировки этого пункта программы.

Голос Ленина. «Чтобы совершить эту социальную революцию, пролетариат должен завоевать **политическую власть**...». И самое главное...

На экране возникают ленинские строки, которыми он формулирует важнейшую мысль программы.

Голос Ленина. «В этом смысле **диктатура пролетариата** составляет необходимое условие социальной революции». Да, диктатура пролетариата!

Бегут строки ленинской рукописи.

Диктор. Думая о человеке будущей социалистической России, Ленин пишет:

Голос Ленина. «...замена капиталистического производства товаров социалистической организацией производства продуктов за счет всего общества, для обеспечения полного благосостояния и свободного всестороннего развития всех его членов».

На экране законченная рукопись Ленина: **«Проект программы Российской социал-демократической рабочей партии».**

Диктор. В начале 1902 года Ленин заканчивает составление проекта программы.

Переворачивается первая страница проекта — и мы видим, что на ее оборотной стороне появляется ленинская запись: «Примечание». И далее следуют первые строки, которые мы не читаем. Камера выделяет слова «составленный на основании первоначального проекта Г. В-ча».

Диктор. В примечании Ленин из уважения к Плеханову особо отмечает, что его проект составлен на основе проекта Георгия Валентиновича.

Снова мы видим ленинский проект с заголовком: «Проект программы Российской социал-демократической рабочей партии».

Диктор. Закончив работу, Ленин отправляет ее Плеханову.

4) Эта борьба рабочаго класса съ классомъ капиталистовъ есть борьба противъ всѣхъ классовъ, живущихъ чужимъ трудомъ, и против всякой эксплуатаціи. Она может окончиться лишь переходомъ политической власти в руки рабочаго класса передачей всей земли, орудій, фабрикъ, машинъ, рудников в руки всего общества, для устройства соціалистическаго производства при котором все производимое рабочими и всѣ улучшенія в производствѣ должны итти на пользу самихъ трудящихся.

(5) Движеніе русскаго рабочаго класса по своей основной цѣли входитъ как часть въ международн. (с.-д.?) движеніе рабочаго класса всѣхъ странъ.

(6) Главнымъ препятствіем въ борьбѣ русскаго рабоч. класса за

Страница из журнала «Научное обозрение» с ленинским текстом программы партии (1895 г.), написанным химическим способом

(*Из затемнения.*) Перелистываются странички плехановского письма.

Д и к т о р. Георгий Валентинович быстро откликнулся на проект Фрея, как тогда в редакции «Искры» называли Ленина. В письме членам редакции в Мюнхен, Плеханов дает резкую оценку ленинского проекта.

Строки плехановского письма плывут по экрану.

Г о л о с П л е х а н о в а. «Проект программы только что получил. Скажу пока одно: общая часть, по-моему, совсем не годится».

Это письмо переплывает в другое письмо Плеханова, адресованное Вере Засулич.

Г о л о с П л е х а н о в а. «Я посылаю на тот же адрес проект Фрея, который я безусловно отрицаю в его принципиальной части».

Д и к т о р. Так, вместо разбора, вместо возражений по существу Плеханов решительно отвергает ленинский проект в целом.

На экране крупно глаза Ленина.

Д и к т о р. Владимир Ильич болезненно воспринимает размолвку с Плехановым.

В двойной экспозиции возникает панорама горного пейзажа Швейцарии. Внизу, в долине, виднеется деревушка. Грозовые тучи нависли над вершинами гор.

Д и к т о р. Ленин хорошо помнит события, происшедшие в Швейцарии почти два года тому назад, когда Плеханов, стремясь к единовластию, едва не погубил создание «Искры». Тогда впервые открылись Ленину недостатки этого большого человека.

В горах началась гроза. Сверкают молнии, ветер гнет верхушки деревьев. С гор мчатся бурные потоки воды. И теперь вступает музыка, вступает голос Ленина, полный горечи, разочарования и гнева. Мы слышим этот взволнованный, «на одном дыхании», монолог Ленина на фоне большого, эмоционально снятого эпизода «грозы в горах».

Г о л о с Л е н и н а. Это открытие поразило меня как громом... «Никогда, никогда в моей жизни я не относился ни к одному человеку с таким искренним уважением и почтением... ни перед кем я не держал себя с таким «смирением» — и никогда не испытывал такого грубого «пинка». Мою «влюбленность» в Плеханова... как рукой сняло, и мне было обидно и горько до невероятной степени. Это была настоящая драма, целый разрыв с тем, с чем носился, как с любимым детищем, целые годы, с чем неразрывно связывал свою жизненную работу... Тут уж нечего сомневаться в том, что это человек нехороший, именно нехороший, что в нем сильны мотивы личного, мелкого самолюбия и тщеславия, что он — человек неискренний... Это был самый резкий жизненный урок, обидно-резкий, обидно-грубый».

(*Вытеснение.*) Резко меняется музыкальная тема. Гроза прошла. Омытые дождем деревья, скалы, кустарники, дорожки блестят под лучами солнца. Камера панорамирует вверх — на вершины гор и еще дальше — к небу, где парит в вышине горный орел.

(*Из затемнения.*) На письменном столе Владимира Ильича мы видим второй плехановский проект программы.

Д и к т о р. Вскоре Плеханов представил свой новый, второй проект программы. Он содержит еще больше недостатков, чем первый.

Камера медленно движется вниз по рукописи проекта.

Г о л о с Л е н и н а. Верно ли тут говорится о классовом характере партии?

Камера фиксирует в плехановском проекте пункт 11-й.

Мы читаем его текст.

Г о л о с П л е х а н о в а. «Международная социал-демократия стоит во главе освободительного движения трудящейся и эксплуатируемой массы».

Г о л о с Л е н и н а. Трудящейся и эксплуатируемой массы? Значит, во главе мелких собственников — крестьян и ремесленников?

Рукопись В. И. Ленина—замечания на проект программы, представленный Г. В. Плехановым

ОТ «МЯТЕЖА» К «ЧАПАЕВУ»

К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Д. А. ФУРМАНОВА

«Борьба должна пронизывать все художественные произведения— только тогда они могут иметь какую-либо ценность, как произведения общественно необходимые».
Д. Фурманов

Образ писателя-коммуниста Дмитрия Фурманова, запечатлевшего эпоху Октября, будет жить в веках. Братья Васильевы сделали его вторым героем бессмертного фильма «Чапаев», и Фурманов остается в нашем сознании воплощением образа коммуниста времен гражданской войны.

Немногие помнят, что до постановки «Чапаева» было экранизировано другое произведение Фурманова — «Мятеж».

В 1928 году на Ленинградской фабрике «Совкино» (ныне «Ленфильм») работал режиссер С. Тимошенко, в прошлом автор ряда комедийных пьес, сатирических фельетонов, затем артист и режиссер театра Вольной комедии и автор двух книг по кино.

С. Тимошенко заинтересовался творчеством Д. Фурманова и поставил «Мятеж» по сценарию, написанному им совместно с М. Блейманом.

По тому времени постановка этого фильма была явлением прогрессивным.

И сейчас в «Мятеже» поражает острота писательской мысли Д. Фурманова, рассказавшего о труднейших испытаниях гражданской войны, когда пролетарская революция избирала неизведанные пути. На примере исключительно сложного эпизода гражданской войны Д. Фурманов показал всепобеждающую силу идейности нашей партии.



«Чапаев». Б. Блинов (справа) в роли Фурманова. Н. Симонов в роли Жигарева

Кадр из фильма «Мятеж»



Напряженность происходящего в романе драматического действия и колоритные типы повстанцев увлекли С. Тимошенко. На роли мятежников были подобраны интересные актеры. Роль одного из главарей мятежа комбата Караваева была поручена Б. Бабочкину, будущему Чапаеву в фильме братьев Васильевых. Вожака мятежников Чеусова играл артист А. Верин. К сожалению, образы представителей революционного лагеря не поднялись над уровнем схематичных в те годы приемов показа на экране командиров Красной Армии.

Снимал картину оператор Л. Патлис, художниками были Б. Дубровский-Эшке и С. Мейнкин. В фильме играли прекрасные актеры, он был хорошо снят, интересно оформлен художниками, хорошо смонтирован режиссером, но не передавал глубины мировоззрения Д. Фурманова, одного из самых партийных и ярких писателей советской литературы.

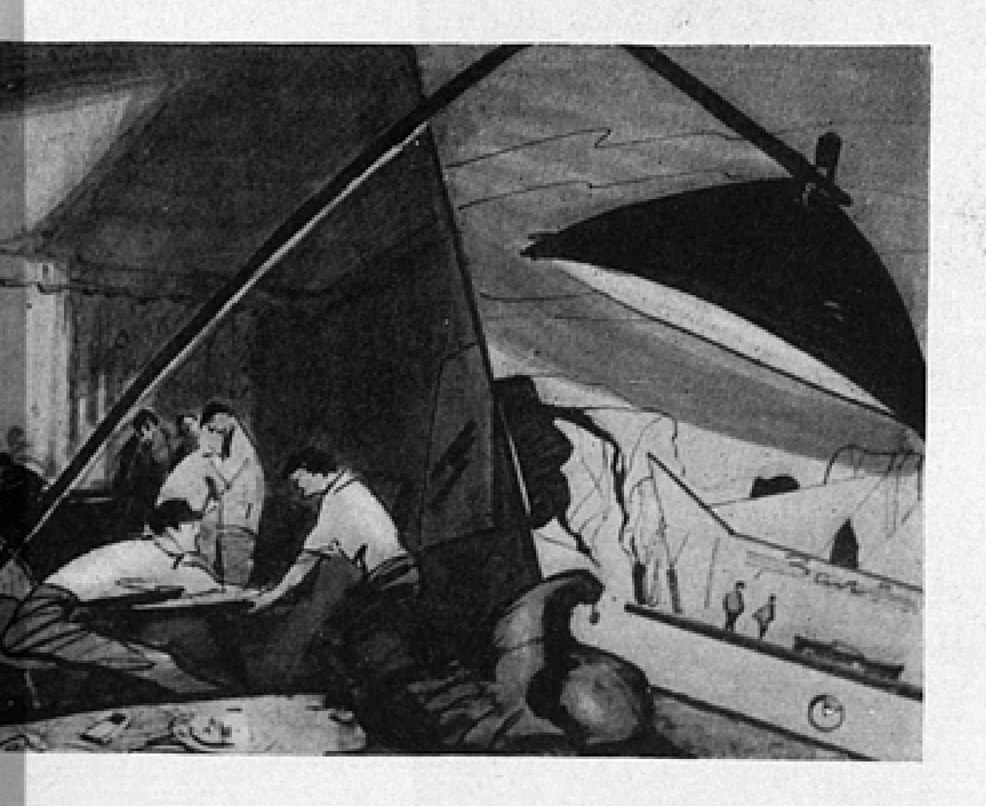
«Мятеж» вышел на экраны в 1929 году.

Только спустя почти четыре года братья Васильевы, сами участники гражданской войны, решились ставить фильм по роману Д. Фурманова «Чапаев».

«Простота в искусстве не низшая, а высшая ступень»,—читаем мы у Фурманова. Эта высшая ступень была достигнута в творчестве братьев Васильевых.

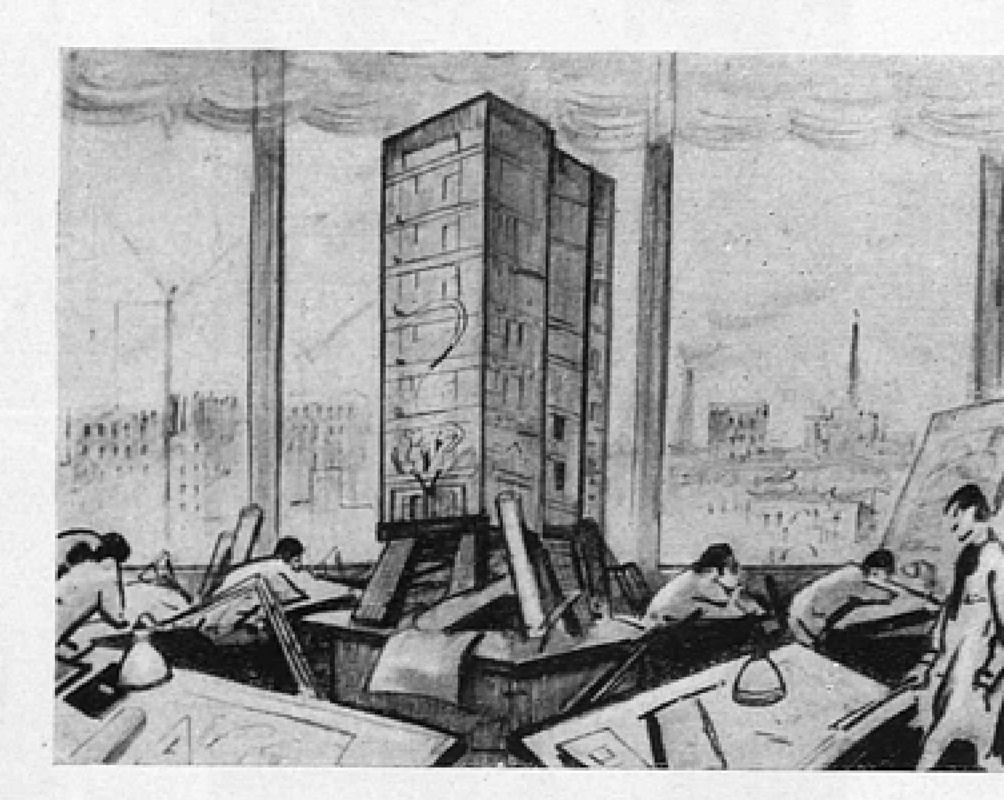
Единством творческого мировоззрения Д. Фурманова и братьев Васильевых был создан сценарий и фильм, в котором образы Чапаева и его комиссара были подняты на вершины мирового искусства.

Д. ШПИРКАН

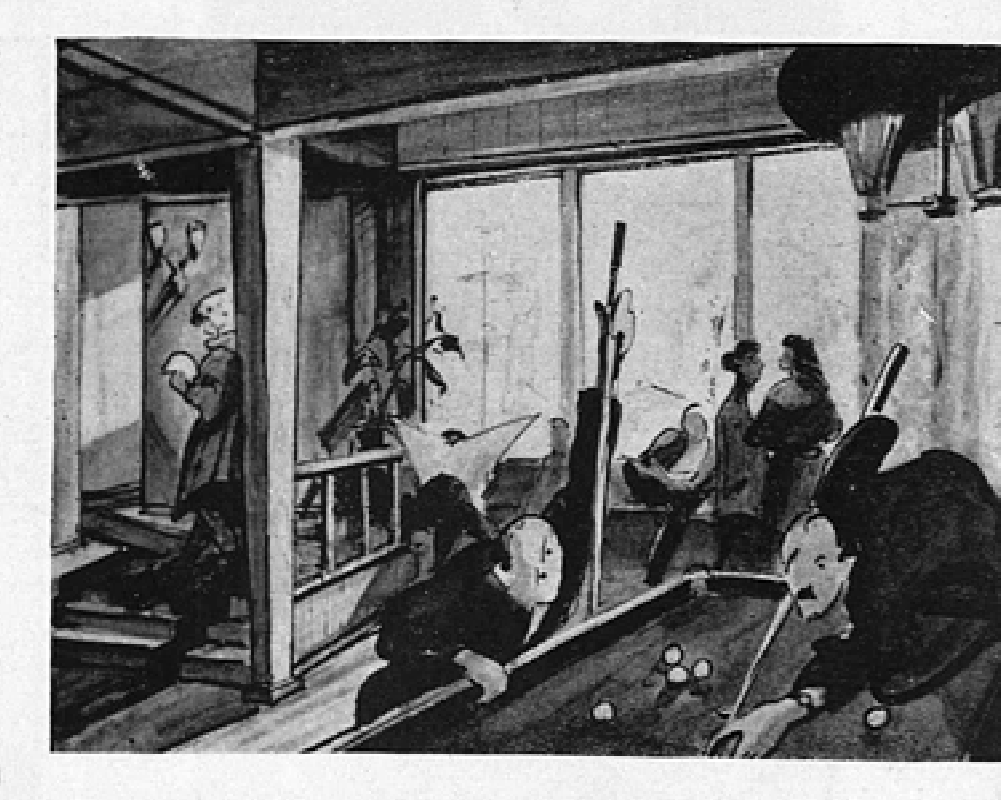


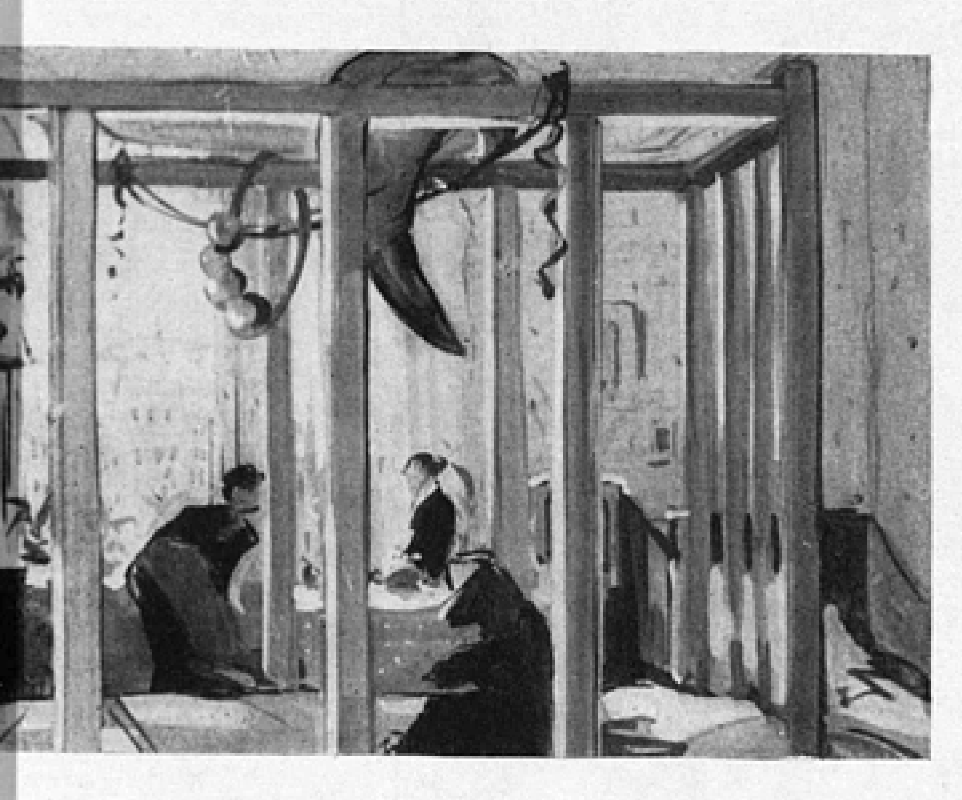
На киностудии «Мосфильм» режиссер В. Азаров по сценарию В. Спириной снимает картину «Взрослые дети».

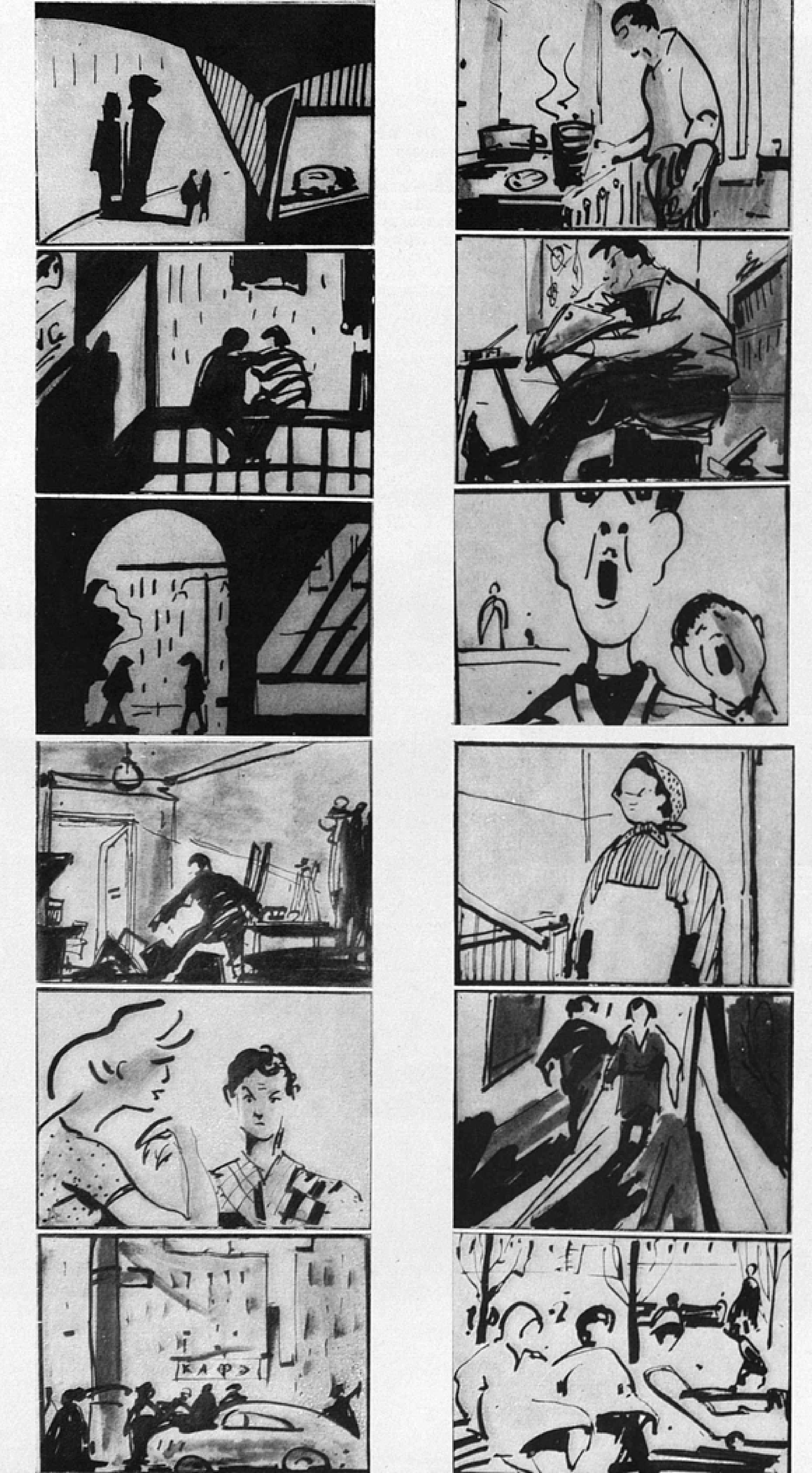
Мы публикуем эскизы и раскадровку художника С. Ушакова к этому фильму.










КАФЭ

Один из мастеров мультипликационного кино Д. Н. Бабиченко делится сегодня на страницах журнала своими мыслями о настоящем и будущем этого искусства. Отдавая должное достижениям советской мультипликации, автор в то же время высказывает законное, как нам кажется, чувство неудовлетворенности сегодняшним положением дел.

Публикуя статью Д. Бабиченко, редакция предлагает мастерам советской мультипликации и всем любящим этот жанр выступить на страницах журнала со своими соображениями о затронутых в статье вопросах, поделиться своими мыслями о перспективах дальнейшего развития этого вида искусства.

Рисунки — автора статьи.

Д. БАБИЧЕНКО

Довольно мультштампов!

Самое опасное для художника, для творческого коллектива — жизнь без тревог и волнений. Становится привычным обжитое место на пьедестале почета — соперников нет, да и сам пьедестал состоит только из одного первого места.

Примерно в таком положении и находится теперь студия «Союзмультфильм». Правда, есть еще студия мультипликационных фильмов в Грузии, начинается жизнь у мультипликаторов Украины, Эстонии, но это лишь начало организации сложного производства, и практически у «Союзмультфильма» нет ни соратников, ни соперников.

Чемпиону становится не по себе. Оказывается, и в искусстве надо подтверждать свое первенство новыми достижениями.

Внешне все обстоит вполне благополучно. За последние десять лет студия «Союзмультфильм» регулярно получала и получает премии и дипломы на всесоюзных и международных фестивалях. Число этих наград перевалило уже за сорок.

В чем же дело? Почему рождается чувство неудовлетворенности?

Мы не стали работать хуже, в чем нас иногда обвиняют. Это неверно. Гораздо важнее и опаснее то, что мы не стали работать лучше. Каждый новый фильм должен становиться открытием в непрерывной «цепной реакции» поисков и экспериментов. Мы же постепенно пришли к стандартам и штампам в своей работе, «набили руку» и привыкли работать «наверняка».

Но прежде чем говорить о некоторых тревожных симптомах, хотелось бы остановиться на том положительном, что было и есть в нашей работе и что, конечно, не следует сбрасывать со счетов.

С точки зрения чисто профессиональной наши сценарии, может быть, стали лучше. Определился постоянный круг авторов.

Правда, раздел экранизации классики занимает все еще значительную часть тематического плана, но наряду с этим увеличивается и количество оригинальных сценариев на современную тему. Нельзя не признать, что многие режиссеры и художники студии также стали требовательней относиться к своей работе.

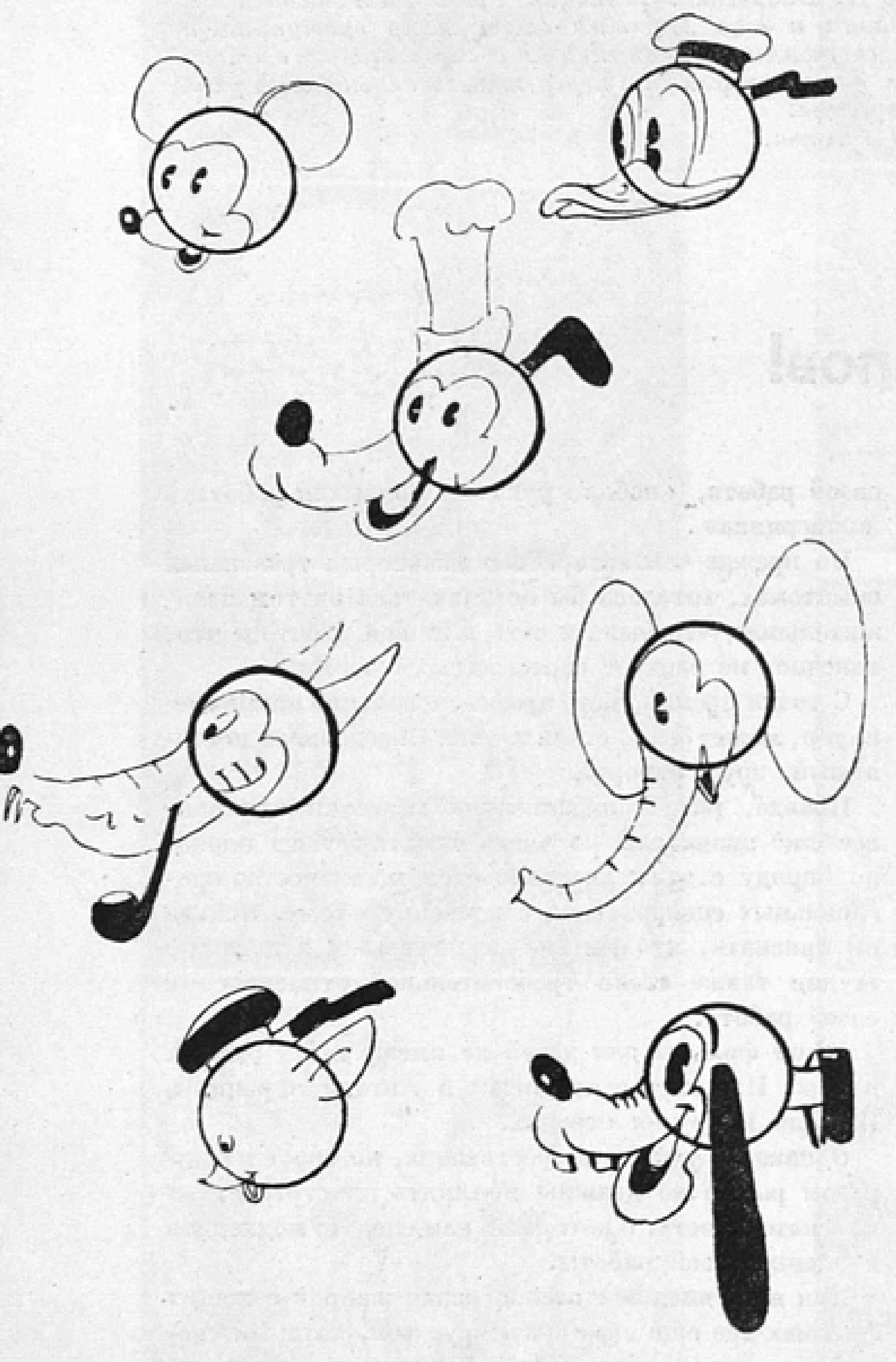
Наши фильмы для детей не имеют себе равных в мире. Их охотно покупают в Англии, Франции, Швеции и других странах.

Однако ни успехи на фестивалях, ни спрос на мировом рынке не должны повлиять на строгость и взыскательность, с которыми нам следует подходить к оценке своей работы.

При всем внешнем разнообразии жанров в наших фильмах все еще ограничен круг тем, который сводится в основном к борьбе добра и зла в различных вариациях, мало отличающихся одна от другой. Нравоучительные фильмы со стандартными концовками ни на кого уже не действуют и никого не вос-

питывают в силу своей излишней, «лобовой» назидательности. Все реже за последние годы стали появляться значительные кинопроизведения, которые определили бы собой новые вехи в развитии искусства мультипликации. Фильмы последних лет в большинстве повторяют когда-то сделанные открытия.

Ряд наших фильмов все еще страдает склонностью к подражанию натуре. Эта склонность для некоторых режиссеров стала хроническим увлечением. В фильмах «Сказка о рыбаке и рыбке», «Каштанка», «Завещание мавра» и др. стремление к буквальному повторению подлинных движений человека привело в ряде сцен фактически к отказу от самостоятельных мультипликационных решений.



Своеобразный «мультконструктор» Уолта Диснея. Одинаковые кружки, к которым приделываются разные челюсти, уши, носы и подбородки—вот один из творческих методов, приводящий к штампу в создании образов, а затем и в движении и мимике персонажей диснеевских фильмов

Язык этих фильмов обедняется, он лишь слепо повторяет в весьма несовершенной форме движения, заснятые с натуры.

Соблазн сделать движение таким, «как настоящее», уводит художников от истинной природы нашего искусства.

Плохую услугу оказала нам многолетняя влюбленность в творчество Уолта Диснея. Еще сейчас и манера и методы одушевления персонажей находятся в плену диснеевских стандартов. Это стало не только бедой многих мультипликаторов, а целой системой обучения и воспитания новых кадров в студии. Мы заимствовали у Диснея не только творческие приемы, но и многое в построении технологического процесса.

Последние двадцать пять лет на производстве применяется новый материал — целлулоид, который был для своего времени шагом вперед, так как позволил более свободно одушевлять персонажи. Но в то же время целлулоид закрепостил художников. Он очень жестко определил однородность фактуры, одинаковость поверхности раскрашенного персонажа. И персонажи стали штамповаться, накатываться серийно и массово на целлулоид. В результате создалось такое положение, что все герои мультипликаций стали удивительно похожи друг на друга. Мало того, одинаковую тональность и фактуру имеют на экране совершенно разные по материалам вещи: кожа, волосы, дерево, вода — все одинаково блестит и становится одинаково неинтересным. Целлулоид приглушил эмоциональный и живописный колорит фильма.

Декорации, на фоне которых движутся персонажи, делаются на бумаге, и это позволяет художнику уходить от плоского решения, искать трехмерность, разрабатывать различные фактуры. Однако это влечет за собой стилевые разночтения. Действующие лица на целлулоиде и декорации на бумаге враждуют между собой: либо монотонность персонажей выявляется еще отчетливей, либо декорации мешают, а не помогают «работать» героям. И художнику приходится подгонять стилевое решение декораций под целлулоидный блеск. Чтобы освободиться от плена целлулоидной фактуры, художник иногда проявляет изобретательность, достойную лучшего применения. Всевозможные комбинированные съемки, использование марионеток в рисованной мультипликации, полурельефные марионетки, бумажные вырезки... Это несколько оживляет фильм, но все же в условиях диктата материала художник не может широко проявить свою индивидуальность.

И только очень сильные художники находят возможность отделаться от этих стандартов и идти самостоятельным путем.

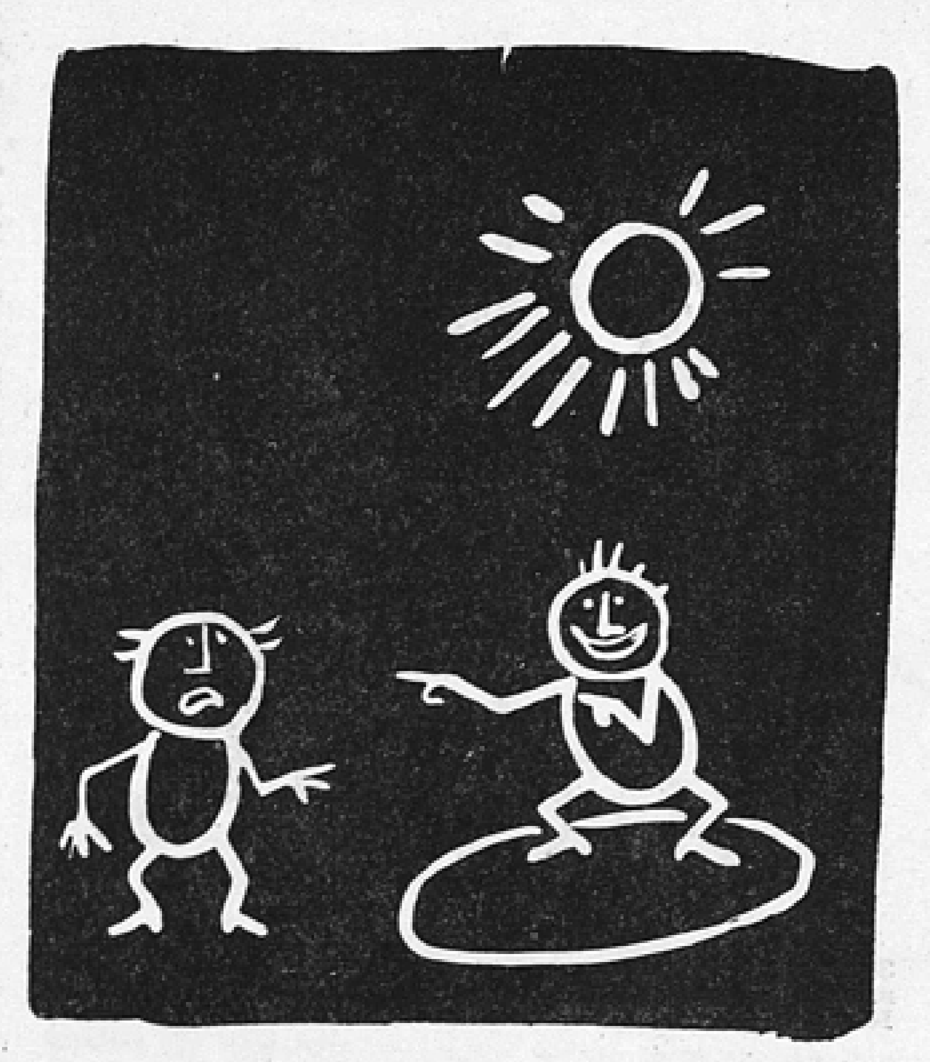
Сказанное выше вовсе не означает, что мы должны отказаться от применения этого чрезвычайно удобного материала. Ряд интересных фильмов, сделанных нашими польскими и чехословацкими друзьями, отдельные работы американских мультипликаторов (Хабли, Пинтофф и другие) убеждают, что целлулоид таит в себе гораздо большие пластические возможности для художественных исканий, чем те, которые были известны нам до сих пор. Мы в плену у наших старых представлений о целлулоиде, и перед нами огромное поле для экспериментальной работы даже в этом материале.

Я отнюдь не собираюсь отрицать огромное мастерство диснеевских одушевителей. Наоборот, мы и сейчас удивляемся феноменальной технике и блестящей выразительности его школы одушевления. Признание технического мастерства Диснея и привело нас, к сожалению, на путь подражательства, которое и до сих пор мешает нам подчас в творческой работе.

Мы создаем у себя на студиях большие цеха, воспитываем новые кадры технических работников. Но беда в том, что мы годами приучаем к стандарту в их узких профессиях — фазовщика, контуровщика, заливщика. Мы вырастили большой отряд художников-исполнителей и все меньше черпаем оттуда свежие силы для выдвижения на творческую работу. Нужно всерьез изменить уклад этой фабрично-цеховой жизни, изменить систему, сковывающую творческую инициативу художника. Необходимо решительно расширить экспериментальную работу и проводить ее практически, а не в бумажных постановлениях. Отдельные попытки выйти за рамки установленных канонов делались и делаются, но не секрет, что они встречают порой резкое противодействие. Выросла стена, которую мы сами воздвигли, зацементировав ее стандартами и штампами за десятки лет.

Надо начать в первую очередь с самих себя и одновременно обратиться к молодым и талантливым художникам с новой программой экспериментирования во всех звеньях работы. Надо заинтересовать молодых режиссеров и художников возможностью освобождения от дурных традиций, бережно сохраняя все полезное. Нужно помнить слова Ленина: «Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством».

Наши друзья из стран народной демократии сделали скачок в развитии мультипликации именно потому, что с самого начала своей деятельности отказались от соблазнительного подражательства Диснею и решительно, без оглядки пошли самостоятельным путем. На этом пути они создают интереснейшие по замыслу сценарии, применяют новые изобразительные средства.



«Место под солнцем». Режиссер и художник Франтишек Выстрчил. Чехословакия

Обратимся к примерам. Мы знаем об огромном успехе фильма «Место под солнцем» чехословацкого режиссера Выстрчила. Точный сценарий, ничего лишнего. Выразительность рисунка, предельный лаконизм. Персонаж нарисован белой линией на темном фоне. Над ним сияет солнце. Солнечный луч образует светлое желтое пятно, на котором и устраивается нарисованный белой линией Человечек. Он нежится и чувствует себя великолепно на обретенном месте под солнцем. И вдруг появляется другой Человечек. Он заметил первого и также решил устроиться на этом месте. Вначале оба сидели мирно, но потом решили, что им тесновато. Тогда второй взял за шиворот первого и выбросил его. На этой борьбе двух Человечков за «место под солнцем» и построен фильм, который длится всего шесть минут, но проникнут тем не менее большой человеческой мудростью, несет глубокую философскую мысль. Молодой режиссер сумел воплотить свой великолепный художественный замысел в блестящую лаконичную форму, как нельзя лучше выражающую идею фильма. Сила этого художественного решения в неповторимости



Знаменитый Прокоук и лев—персонажи мультипликационных фильмов чехословацкого режиссера Карела Земана.

изобразительного приема, органически вытекающего из идеи фильма.

Как сильно звучит линия в этом фильме! Она не окаймляет плоскость рисунка, а становится неотъемлемой частью графической характеристики действующего персонажа. А дело всего лишь в незначительном изменении традиционного, одинаковой толщины контура. Для поточного метода производства такой контур, конечно, неудобен из-за сложности в освоении его контуровщиками, но как надоел всем нам «удобный и освоенный» проволочный контур, обезличивающий наших героев и тем самым сковывающий творческие замыслы многих интересных и талантливых художников.

Начиная новую работу у нас в студии, художник прежде всего делает эскизы персонажей. Каковы бы ни были эти персонажи — люди, волки, медведи, белки и т. п.,— все они, естественно, уже бывали и раньше. Однако каждый новый сценарий требует от художника не повторения внешнего рисунка известных героев, а создания таких персонажей, какими они должны быть именно в данном сценарии.

Допустим, что в результате работы художника на бумаге появилось что-то новое и интересное, вполне соответствующее сценарному заданию. Вновь созданные герои попадают в цеховую обработку. Их закрашивают красками из ограниченного студийного ассортимента, который не дает возможности большого выбора, затем причесывают одинаковым контуром, и когда наконец новый медведь из нового сценария появляется на экране, он оказывается удивительно похожим на своих прежних собратьев. Так цеховщина сводит на нет самые интересные и свежие замыслы художника.

Совершенствуя найденные в производстве методы, мы по существу перестали быть студией, а превратились в фабрику, где трудно найти гибкое и быстрое решение новых художественных проблем. Это касается всех звеньев работы. Например, вопросы цвета. Нет необходимости доказывать значение цвета для мультипликации. Если бы вам довелось увидеть цветные эскизы наших художников к различным фильмам студии, вас бы удивило разнообразие цветовых решений — что ни художник, то свой стиль, своя манера; разное качество, разные материалы: акварель, масло, гуашь, пастель. Но все это остается в эскизных проектах. На производстве эти эскизы попадают в декорационный цех, где стандартная цветовая палитра при массовой обработке исполнителями фонов и декораций и, наконец, при неудовлетворительном качестве пленки и техники цветопередачи приводит к обеднению первоначального замысла фильма. За последние годы не было сколько-нибудь значительного улучшения в технике цветопередачи для мультипликационных фильмов.

А каковы перспективы дальнейшей жизни фильма? Проходит два-три года, и позитив обесцвечивается.

«Три человека». Режиссер Владимир Лехки. Чехословакия



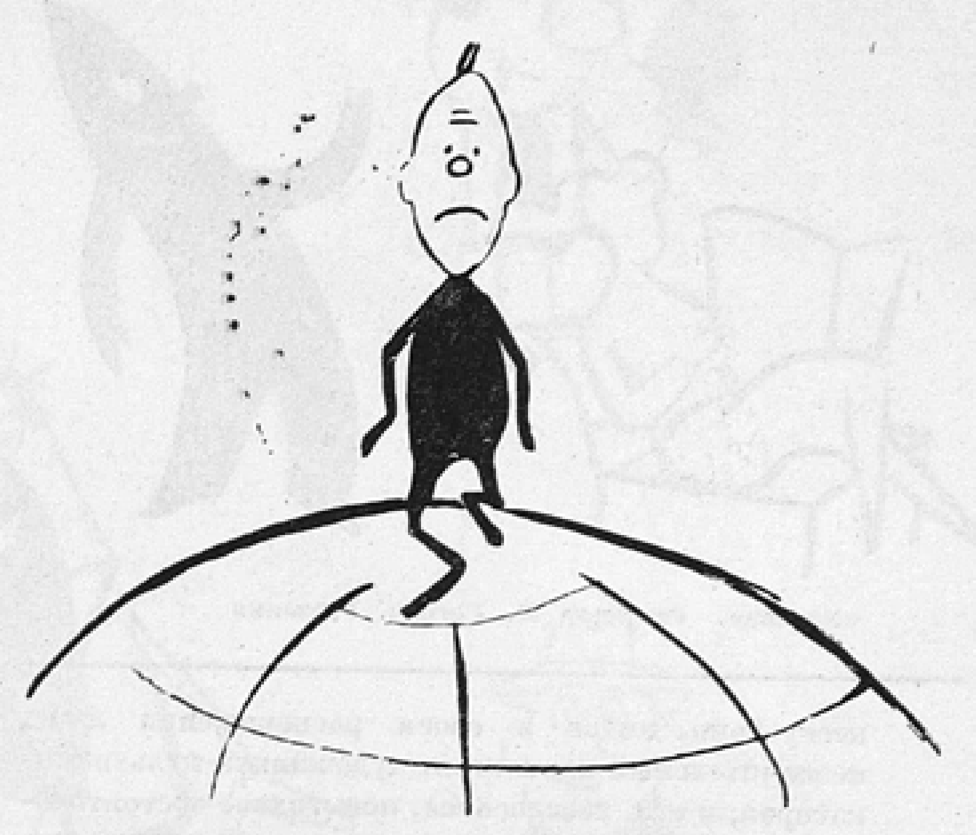
А еще через несколько лет цвет исчезает навсегда. Нестойкость наших цветных фильмов общеизвестна, но делается ли что-нибудь для улучшения этой техники, мы не знаем. Во всяком случае, ощутимого прогресса пока не видно.

Быть может, кому-нибудь эти проблемы покажутся чисто «техническими». Но ведь сценарий не самоцель. Он должен стать кинофильмом. И на пути к осуществлению своего замысла создатели фильма встречаются со многими проблемами — как творческими, так и техническими. Поэтому, говоря о качестве фильмов вообще, нельзя пренебрегать и «чисто» техническими вопросами.

Наш основной зритель— дети. Трудно найти более благожелательных зрителей. Дети любят мультипликацию и прощают нам многие недостатки. Но мультипликацию любят и взрослые, и, так как студия значительно расширяет свою программу, естественно, что нужно делать фильмы и для взрослых. Приступая к выпуску мультипликационного сатирического киножурнала, который явится одним из важнейших разделов «взрослой» тематики, необходимо смело и по-хозяйски начать редакционную работу. Хотелось бы привлечь новых авторов — опытных сатириков и молодых литераторов и сценаристов. Но самое главное — отрешиться от работы «наверняка», ибо ставка на «безошибочность» приводит к излишней осторожности. Чем смелее, разнообразнее будут выпуски этого киножурнала, тем охотнее придут в него новые силы. Киножурнал создает блестящие возможности для поисков разнообразных форм. Работая над небольшими по метражу эпизодами, легче проводить различные эксперименты, легче найти новые методы в организации производства и создать новую техническую базу.

Художнику трудно работать без общественного внимания и квалифицированной оценки со стороны критики. Когда мы жалуемся на отсутствие критики, нам говорят: если о вас не пишут — пишите сами. Этот совет при всей его, казалось бы, анекдотичности таит в себе признание того, что у нас мало специалистов, которые могли бы со знанием дела оценить произведения мультипликационного искусства. А между тем за рубежом, несмотря на то, что мультфильмов выпускается там значительно меньше, чем у нас, внимание критики к этому искусству пристальное и взыскательное. Неплохо организована и реклама фильмов.

Вообще нам стоит кое-чему поучиться у художников-мультипликаторов братских социалистических стран. Возьмем для примера румынского режиссера Иона Попеску-Гопо, который обучался мультипликационному искусству в Москве, на студии «Союзмультфильм». У себя на родине он создал сравнительно небольшую студию, состоящую из четырех



Герой фильмов Иона Попеску-Гопо шагает по экранам всего мира, завоевывая все больший успех и популярность

режиссерских групп. Ион Попеску-Гопо не сразу пошел по самостоятельному пути: первые два-три фильма были сделаны им в подражательной манере, хотя среди них была и интересная картина, построенная на использовании популярной народной песни «Мариника».

Однако по-настоящему раскрылось дарование Попеску-Гопо как сценариста и как режиссера-художника в «Краткой истории». Темы и сюжеты его последующих фильмов в большинстве рассчитаны на взрослого зрителя. В своих картинах, решеных с завидной простотой, Попеску-Гопо ставит большие философские проблемы. Просто и лаконично изобразительное решение его фильмов. «Краткая история» открыла собой целую серию фильмов на философские темы с самыми неожиданными и в то же время удивительно простыми по технике приемами. Персонаж, созданный Попеску-Гопо в «Краткой истории», стал его постоянным героем. Этот человечек рассказывает зрителям необыкновенным языком мультипликации остроумные истории о «Сотворении мира», о развитии человечества, о том, как родились «Семь искусств»... Я не сомневаюсь, что талантливый, жизнерадостный и умный художник порадует нас еще многими интересными фильмами.

Сочетание интересной идеи с лаконичным графическим языком укрепляет художественное единство фильма. Ион Попеску-Гопо выработал новую изобразительную технику одушевления своих героев необыкновенно пластичным языком движения. По-



«Удалец». Режиссер Л. Гигорц. Румыния

песку-Гопо имеет в своем распоряжении лишь незначительный контингент художников-мультипликаторов, и это, казалось бы, невыгодное обстоятельство он использует так, что оно превращается в достоинство. Режиссер нашел настолько простой язык художественного выражения, что ему оказалась нужна именно такая форма микропроизводства. В частной беседе он сказал в наш адрес: «Вам очень трудно работать, потому что у вас большая фабрика и все у вас получается одинаково». Быть может, это сказано и слишком сильно, однако задуматься над этим стоит.

Лучшие фильмы последних лет, созданные художниками братских социалистических стран, свидетельствуют о том, что авторы их стремятся к национальному своеобразию искусства. При некотором сходстве в изобразительной трактовке, отличающейся простотой и выразительностью, стремлением к двухмерному решению в сочетании с лаконичной композицией кадра, каждый художник имеет неповторимое творческое лицо. Именно это своеобразие творческого почерка помогло молодым мультипликаторам Венгрии добиться за короткий срок заметных успехов. На последних международных фестивалях они показали несколько остроумных и изобретательно сделанных фильмов. Из них особенно интересен «Карандаш и Ластик». Сюжет этого фильма несложен. Происходит борьба могущего все нарисовать Карандаша с могущим все стереть Ластиком. Изобретательные перипетии этой борьбы приводят наконец к решению жить в мире и не мешать, а помогать друг другу. Картина сделана в свободной, легкой и, я бы сказал, изящной манере. Линии грациозны, красивы и не загружают кадр.

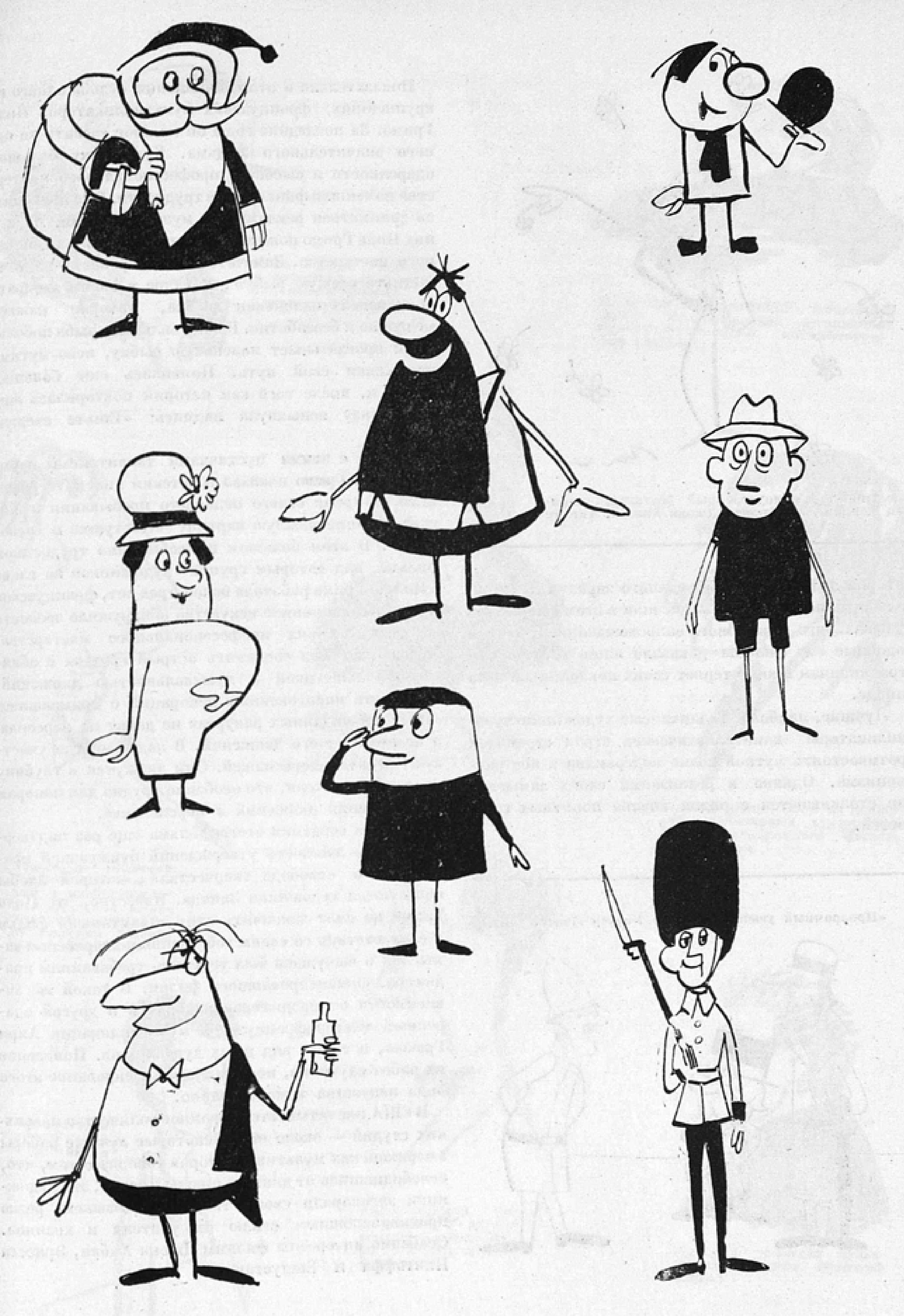
Стоит присмотреться и к опыту наших польских друзей. В мультипликации они широко используют опыт польской книжной графики, перенося ее на кинопленку. Следует, однако, сказать, что они бывают часто невзыскательны к выбору тем. Большое мастерство художников иногда отдано незначительным пустякам. Едва ли правомерно также непреодолимое влечение некоторых польских художников к перенесению книжной и журнальной карикатуры на экран без поправок на особенность языка мультипликации. И уж вовсе не приемлемы абстракционистские «опусы».

Для большинства польских фильмов характерно отсутствие диалога, и лишь в некоторых из них звучит закадровый дикторский текст. И надо признать, что во многих случаях это увеличивает эффект воздействия. Диалоги могут и должны занимать важное и почетное место в звуковой дорожке фильма, но думается, что наши авторы часто излишне многословны и злоупотребляют диалогами в ущерб выразительности рисунка.

Раз уж я заговорил о звуковом оформлении фильма, то следует сказать и о музыке. К работе в нашей студии привлечены лучшие композиторы, но до сих пор они перегружают состав оркестра, и там, где могла быть прозрачная музыкальная ткань, из-за перегрузки партитуры страдает все звуковое оформление фильма.

У нас наладились постоянные и дружеские отношения с мультипликаторами Германской Демократической Республики. Их последние фильмы говорят о резком повороте в тематике, о несомненном росте мастерства. Особенно приятно отметить решительный отход от крайне модернистских тенденций, которые были совсем недавно у некоторых ведущих немецких художников.

Об этой болезни модернизма и псевдоноваторства надо сказать несколько слов. Модернистские поиски приводят отдельных художников Запада к столь изощренным графическим приемам, что начинаешь уже с тревогой ожидать появления абстракционистских решений. Как тяжело было сидеть в зрительном зале на фестивале в Аннеси и смотреть, как на экране одна за другой прыгают и извиваются черные и цветные беспредметные полосы, бесформенные пятна и кляксы, чередующиеся в танце с геометрическими фигурами, и снова и снова появляются скачущие пятна и линии. Сначала некоторым это казалось забавным, но очень скоро приходило раздражение. Зрители шумно протестовали, свистели и попросту уходили из зала. Абстракционистские фильмы, созданные авторами, находящимися под влиянием канадского художника Нормана Мак-Ларена, оказались, к счастью, на этом фестивале в меньшинстве: из ста пятидесяти фильмов всего лишь около двадцати были абстракционистскими. Все эти уродливые пляски линий и пятен сопровождались синхронно музыкой, хотя один из авторов, стремясь, видимо, к сугубой «оригинальности», создал картину,



Предельно гротескные, выразительные персонажи английского режиссера Джона Халаса переходят из фильма в фильм; при этом совершенствуется мастерство движения и острота образных характеристик



Блестящий и самоуверенный Матадор, любимец женщин, из фильма Джона Халаса. Англия

которая называлась «Без единого звука». Действительно, пляски линий и клякс шли в этом фильме без музыкального и шумового сопровождения. И этот и подобные ему фильмы доказали лишь то, что абстракционизм в кино теряет своих поклонников и на Западе.

Лучшие, наиболее талантливые художники-мультипликаторы капиталистических стран стремятся противостоять мутной волне модернизма и абстракционизма. Однако в реализации своих замыслов они сталкиваются с рядом вполне понятных трудностей.

«Призрачный усач». Режиссер Уолтер Лэнтс. США



Показательна в этом отношении судьба одного из крупнейших французских мультипликаторов Поля Гримо. За последние годы он не смог сделать ни одного значительного фильма. Художнику большой одаренности и высокого профессионального мастерства помешали финансовые трудности. Ему приходится заниматься рекламными мультфильмами. Но и в них Поль Гримо показывает чудеса мультипликационного мастерства. Замечательна его реклама на тему «Ешьте свежую рыбу». В кадре в синем квадрате появляется маленькая рыбка, которая плывет медленно и беззаботно. В кадр вплывает рыба побольше и проглатывает маленькую рыбку, невозмутимо продолжая свой путь. Появилась еще бо́льшая рыба, и, после того как история повторилась еще раз, внизу вспыхнула надпись: «Ешьте свежую рыбу».

Наряду с этими пустячками талантливый и умный Поль Гримо показал советским кинематографистам во время своего недавнего пребывания в Москве полнометражную картину «Пастушка и трубочист». В этом большом и необычайно трудоемком фильме, над которым группа художников во главе с Полем Гримо работала более трех лет, французское мультипликационное искусство обнаружило зрелость во всех звеньях профессионального мастерства. Художник сумел соединить острый гротеск с обаятельной пластикой и музыкальностью движений. Сложность нарисованных декораций с применением самых неожиданных ракурсов не давит на персонаж и не стесняет его движений. В кадре иногда участвуют десятки персонажей. Они движутся в глубину кадра и на зрителя, что особенно трудно для панорам и построения движений в перспективе.

История создания этого фильма еще раз подтверждает всю лживость утверждений буржуазной пропаганды о «свободе творчества», которой якобы пользуются художники Запада. Известно, что Поль Гримо не смог закончить этот талантливый фильм в соответствии со своим собственным творческим замыслом и вынужден был уступить требованиям продюсера, финансировавшего фильм. В такой же зависимости от продюсеров находится и другой одаренный мастер французской мультипликации Анри Грюэль, а также ряд иных художников. Появление их работ случайно, поскольку финансирование этого вида искусства тоже случайно.

В США насчитывается огромное количество маленьких студий — около ста. Некоторые лучшие работы американских мультипликаторов говорят о том, что, освободившись от диктата школы Диснея, эти художники заговорили своим творческим языком, резко противоположным стилю их учителя и хозяина. Особенно интересны фильмы Джона Хабли, Эрнеста Пинтоффа и Башустова.



Поль Гримо. Режиссер и художник, создавший ряд замечательных фильмов (Франция)



И. П. Иванов-Вано (СССР). Вице-президент Международной ассоциации мультипликационной кинематографии (АСИФА)





Один из виднейших композиторов Франции — Ж. Косма, активный поклонник и деятель французской мультипликации

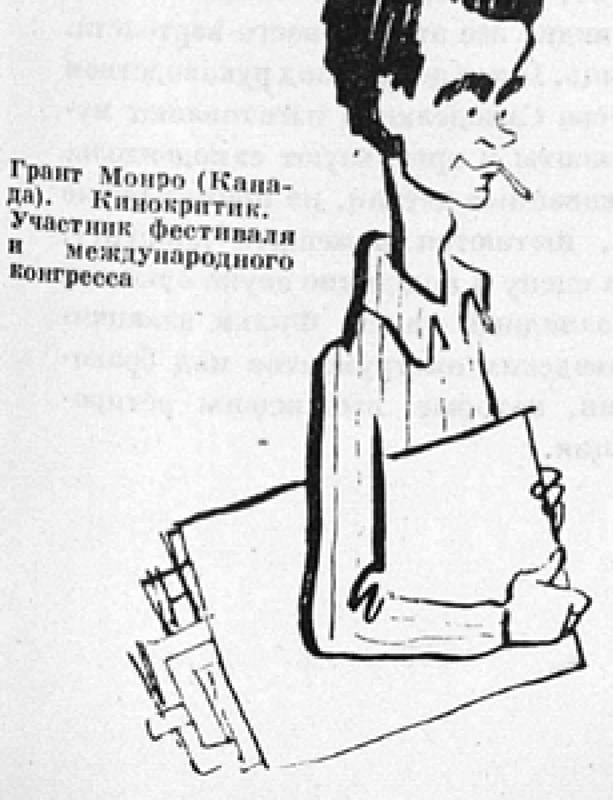


Мишель Боше. Один из наиболее талантливых художников мультипликационного фильма во Франции

Александр Алексеев (Франция). Талантливый и изобретательный художник, вынужденный заниматься мелкими рекламными фильмами







Грант Монро (Канада). Кинокритик. Участник фестиваля и международного конгресса

Андре Мартэн. Кинокритик. Участник конгресса и член жюри Международного фестиваля

Молодой режиссер мультфильмов Эрнест Пинтофф (США)

Из зарисовок на Международном кинофестивале мультфильмов во Франции, Аннеси, 1960

Большинство американских студий, выполняя заказы многочисленных телестанций, вынуждены, подобно французским, в основном заниматься коммерческой рекламой. Только время от времени выпускаются короткометражные художественные фильмы длиной 180—200 метров.

Следует отметить, что и в других странах все чаще и чаще создаются мультфильмы, предназначенные для показа по телевидению. К числу таких работ принадлежит фильм английского режиссера Джона Халаса «Обиженный матадор». Зная классическую картину «Бык Фердинанд» Уолта Диснея, трудно было ожидать, что можно вступить с ним в успешное соревнование на таком же материале. Фильм Халаса свидетельствует о замечательных способностях его автора. Скромными выразительными средствами решаются самые сложные мимические и динамические сцены. Талантливо, смело и остроумно задуман и построен сценарий.

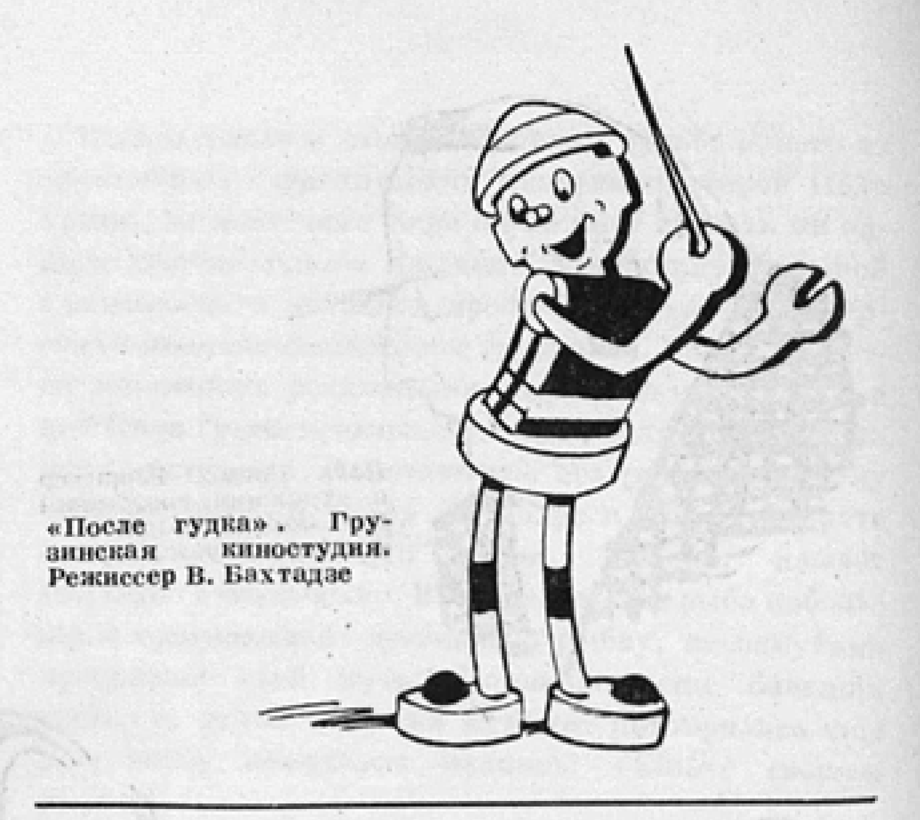
Развитие мультипликационного искусства во многих странах привело к решению о создании Международной ассоциации мультипликационной кинематографии. Необходимость в этом давно назрела. От активности и способностей инициативной группы, возглавляющей ассоциацию, зависит разрешение многих вопросов, связанных с проблемами проката, совместных постановок, международных фестивалей, улучшения культурных связей и обмена профессиональным опытом между художниками-мультипликаторами всех стран.

Новая международная организация мастеров мультипликации должна дать широкую возможность молодым режиссерам и художникам принять деятельное участие во всех ее многообразных делах.

Говоря о наиболее интересных явлениях в искусстве мультипликации за рубежом, я вовсе не намерен отрицать значительные достижения, которых добились мастера советской мультипликации. Однако, мне кажется, что для успешного движения вперед полезно бывает иногда оглянуться по сторонам, сопоставить свои достижения с достижениями наших зарубежных коллег. Думаю, что откровенный обмен мнениями может помочь нам выйти из состояния самоуспокоенности, которое — чего греха таить — дает себя порой знать.

Картины «Чудесница», «Снежная королева» и ряд других с большим успехом прошли и в нашей стране и за рубежом. Это действительно большая удача отечественной мультипликации.

Интересный фильм показали в этом году молодые художники-мультипликаторы Грузии. Он называется «После гудка». После окончания работы на одном из заводов ожили на столах и стенах заводские инструменты и технические детали. Они решили устроить себе отдых и весело провести время. Молоток стучит на разные лады, масленка плюется, гаечный ключ разевает пасть и хочет всех перекричать. Из ящика с надписью «Брак» вылезают различные детали — кривой болт, расколотый молоток-«барашек» с обломанным ухом. Бракованные изделия подняли бестолковый шум. Они ломают стекла, кричат, свистят, дерутся. Уже знакомый нам герой Самоделкин видит все это из своего вертолета. Он спешит на помощь. И вот детали под руководством и с помощью мастера Самоделкина изготовляют музыкальные инструменты и организуют самодеятельный концерт. Бракованные детали, не принимавшие участия в работе, пытаются помешать концерту. Они вскакивают на сцену и под дикие звуки оркестра танцуют модный западный танец. Фильм заканчивается победой заводских инструментов над бракованными изделиями, которые вынуждены ретироваться в свой ящик.



«После гудка». Грузинская киностудия. Режиссер В. Бахтадзе



Фильм «После гудка». Сценарий Н. Бенашвили. Режиссер В. Бахтадзе. Грузия. Премия Международного фестиваля 1960 года в Сан-Франциско

В фильме много выдумки, остроумных и точно найденных трюков, помогающих раскрытию идеи и сюжетной линии картины. Великолепно сделан ритмический танец циркулей, горский танец мастера Самоделкина. Каждый из персонажей — плод остроумной изобретательности художника. Автор этого фильма Вахтанг Бахтадзе сумел прекрасно организовать изобразительный материал и придать произведению подлинно национальный колорит.

Я еще раз хочу повторить: мы не стали работать хуже. Появились мультипликационные картины, которые заслуживают серьезного разговора. Фильм «Скоро будет дождь» режиссера В. Полковникова был сделан на студии «Союзмультфильм» совместно с нашими вьетнамскими товарищами. Воспитанники курсов мультипликации при студии выполнили в этом фильме всю работу художников-одушевителей. Один из наших самых опытных и лучших сценаристов М. Вольпин создал на основе не блещущего новизной сюжета народной сказки очень интересную экранизацию. Сложные и путаные сюжетные ходы оригинала были перестроены в точную и простую сюжетную конструкцию. Благодаря очень интересной работе художников, построивших композиционное и цветовое решение картины на основе традиций изобразительной культуры Вьетнама, полностью сохранился национальный колорит сказки. К числу недостатков фильма следует отнести слабое одушевление персонажей еще неопытными мультипликаторами.

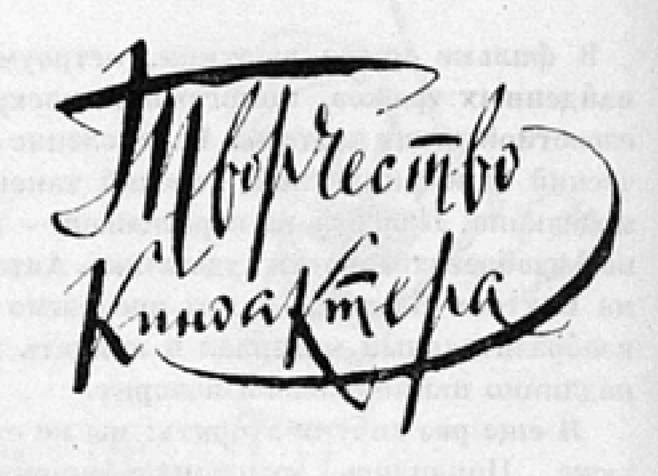
Одной из лучших работ «Союзмультфильма» последних лет была картина «Петя и Красная шапочка» (режиссеры Е. Райковский и Б. Степанцев, сценарий В Сутеева). Это очень свежий и изобретательный по замыслу фильм. Яркая актерская работа в сочетании с хорошим качеством одушевления во многом способствовала заслуженному успеху этого фильма.

Работники студии давно мечтали о создании постоянного мультипликационного героя, который мог бы переходить из фильма в фильм, сохраняя определенные черты характера. Молодые режиссеры Е. Райковский и Б. Степанцев начали это дело практически. Уже в третьей их картине появляется новый мультгерой Мурзилка. Это корреспондент газеты — находчивый, энергичный и справедливый.

Фильмы различны по своим художественным достоинствам. Каждый из них по-своему интересен. Их герой совершенствуется от фильма к фильму, хотя внешний его облик нужно кардинально пересмотреть: в нем нет внешнего обаяния, графические пропорции надуманны, а излишняя гротесковость приема выглядит искусственной.

Все чаще и чаще приходят к нам на студию молодые одаренные художники. Молодость всегда приносит с собой дух беспокойства, поисков нового. Возникают увлекательные планы, все шире и все заманчивей становятся перспективы развития нашего волшебного искусства. Уже не за горами время, когда воплотятся в действительность контуры нового просторного здания студии мультипликационных фильмов. Пусть наша студия никогда не превратится в фабрику. Как бы ни были обширны наши планы, как бы ни был велик размах работ, дух студийности всегда должен торжествовать в нашей повседневной творческой практике.

Любовь к своему делу и неустанные творческие поиски — верный залог дальнейших успехов искусства советской мультипликации.



Борис ЧИРКОВ

Размышления по поводу крупного плана

— Сейчас будем снимать вас,— предупреждает режиссер актера и, обернувшись к оператору, говорит ему что-то.

— Хорошо,— отвечает оператор и обращается к своему помощнику: — Достаньте объектив семьдесят пять!

— Семьдесят пять,— взволнованно и радостно произносит актер. — Позовите, пожалуйста, ко мне гримера,— просит он помощника режиссера.— Дайте зеркало...— торопит он подошедшего мастера по гриму.— Поправьте прическу. Попудрите мне нос... Сейчас крупный план!..

Вот оно что! Крупный план!

Самый важный, самый ответственный, самый выгодный и самый трудный кадр для актера. И самый желанный — не так ли, мои молодые и пожилые товарищи? Не так ли, юные, восходящие кинозвезды?

Думаю, что большинство из моих коллег по профессии ответит:

— Да! Так!

Крупный план — это значит, что лицо актера появится перед зрителями увеличенное во много раз, занимая почти всю площадь экрана. Это значит, что зрители смогут подробно разглядеть все черты лица, заглянуть в глаза, уловить своеобразие их выражения, они смогут увидеть и понять, чем живет актер в этот миг, о чем он думает, что переживает.

Крупный план — это момент особой близости, интимности в отношениях между актером и зрителями. Это особо благоприятные условия для того, чтобы рассказать людям, сидящим в зале, о том, что испытывает сейчас персонаж кинокартины, которого я изображаю.

Так думает одна часть актеров.

И есть другая категория исполнителей, которая считает, что крупный план — это прежде всего удобный и выгодный случай выделиться из всей массы действующих лиц, это лучшая возможность для того, чтобы покорить зрителей, показав им всю привлекательность, обаяние, молодость своей физиономии.

Конечно, каждый деятель искусства думает и работает на свой лад. Но, во-первых, создание кинокартины—дело коллективное, в которое каждый участник должен внести свою посильную лепту; во-вторых, истинная ценность произведения искусства, в том числе и любой кинороли, в гармоническом единстве выразительной формы и глубины мыслей, чувств, вложенных в каждый эпизод картины и воодушевляющих каждое действующее лицо фильма.

Крупный план фильма хотя и показывает только лицо одного актера близко и непосредственно касается всех основных создателей картины.

Для режиссера крупный план — это возможность подчеркнуть, сделать особо значительными переживания того или иного персонажа фильма в определенные моменты действия. Это ударный кусок картины, это кадр, в котором режиссер пытается оказать особое эмоциональное воздействие на чувства зрителей.

Для оператора крупный план — это возможность помочь зрителям ярче и отчетливее разглядеть то, чем полна в это время душа героя фильма.

Крупный план — это сильнейшее оружие в том «сражении», которое на каждом сеансе авторы фильма ведут со своими зрителями. То есть в той борьбе, в которой художники стараются завоевать внимание аудитории, покорить ее силой переживаний действующих лиц кинокартины, убедить ее глубиной и своеобразием мышления героев фильма.

Давайте же попробуем в меру наших сил разобраться в том, что же это за прием в киноискусстве. Подумаем над путями правильного его использования. Попытаемся определить приемы создания крупного плана. Но проделаем все это с позиций киноактера. Пусть эти раздумья будут продолжением тех разговоров о творчестве актера в кино, которые велись летом 1958 года в редакции «Искусства кино» и были опубликованы на страницах журнала*.

Всем известно, что со времени его появления крупный план открыл возможности для авторов и создателей фильма ярче и выразительнее расставить акценты, отмечать наиболее важные эпизоды, кадры в картине. В раннюю пору своего существования крупный план казался постановщику фильма всего лишь удобной возможностью увеличить и приблизить к зрителям лицо актера, чтобы они могли получше разглядеть на нем отражения всех тех переживаний, которыми полон персонаж картины. Но с течением времени стало понятно и другое: резкое приближение к объективу, то есть увеличение масштабов изображения, оказывает на зрителей воздействие также и само по себе, вследствие контраста с предыдущими кадрами, где изображения людей и окружающей их среды предстают перед зрителями в масштабах более или менее сходных с теми, в каких мы привыкли наблюдать мир. И сейчас же наша зрительская психология начинает своеобразно реагировать на это превращение.

Вопрос о воздействии на наши чувства и разум масштабов наблюдаемых нами явлений еще недостаточно исследован и в психологии и в искусствознании. Но на опыте собственных переживаний мы можем утверждать, что чрезвычайные размеры видимого нами явления, творения природы или создания людей сами по себе заставляют нас поверить в то, что каждое из них наделено особой з н а ч и т е л ь н о с т ь ю. Такова особенность образного мышления.

Петр Великий был богатырского роста, и нам это кажется естественным, а вот в то, что Наполеон был маленького роста нам трудно поверить. В юности я никак не мог представить себе, что Лев Толстой — маленький, тщедушный старичок, в моем представлении он должен был быть гигантом. Роспись Сикстинской капеллы производит неизгладимое впечатление благодаря необыкновенному искусству гениального художника. При этом и масштабы произведения, громадные размеры Адама и других действующих лиц этой живописной драмы, немало способствуют общему впечатлению, и, конечно же, они сознательно изображены титанами не только для того, чтобы зрители без труда могли рассмотреть с большого расстояния их лица и фигуры — великий художник учитывал силу воздействия на человеческое восприятие громадного роста его персонажей. Да, конечно, только такой, колоссальный Адам и мог быть зачинателем человеческого рода, только такие громадные, а стало быть, и могущественные волшебницы могли быть вершительницами судеб человечества.

А вот перед статуей Моисея, созданной тем же Микельанджело, я в первые минуты стоял разочарованный. Зная ее по описаниям и репродукциям, я ожидал, что увижу могучего старца, воплощение мудрости, спокойствия и силы, не человека, а Пророка. Но я увидел совсем не того Моисея, который жил в моем воображении. Масштаб изображения «обманул» меня. Когда я встал рядом с изваянием, предводитель народа великий Моисей оказался почти одного роста со мной. Обыкновенный турист и легендарный герой были почти равны друг другу! Разумеется, это было впечатлением лишь первых минут...

Многие из нас не однажды испытывали чувство разочарования и досады, сидя у телевизора и глядя знакомую и любимую кинокартину. Как много теряет она, перейдя с экрана кинотеатра на экранчик телевизора!

Резкое изменение размеров изображения часто меняет и искажает весь фильм. Его действующие лица, пейзажи, переходя из масштабов больших, чем в действительности, в масштабы меньшие, чем в окружающей нас

* «Искусство кино», 1958, № 9.

жизни, теряют при этом часть своей выразительности. Тому, чем мы были потрясены, мы уделяем на этот раз только снисходительное внимание.

Сила наших восприятий и ощущений от кинокартины, когда мы видим ее по телевизору, снижается по крайней мере на одну ступень.

Зритель, который смотрит на маленьком домашнем экране фильм, виденный им прежде в кинотеатре, по внутреннему своему состоянию похож, вероятно, на Гулливера, неожиданно перенесенного из страны великанов к лилипутам. И уж, конечно, если бы у нас существовало общество по охране произведений киноискусства, оно бы обязательно выступило в защиту шедевров кино от телевидения.

Кинематографу, театру, телевидению — каждому свое. У каждого из них своя специфика, свои достоинства и свои недостатки, и каждому нужно держаться своего пути.

Это вовсе не значит, что следует исключить кинокартины из репертуара телевидения, но значит, что надо готовить специальные кинокартины только для телевидения, картины, построенные на особом монтаже, снятые киноаппаратом с иных точек зрения, чем фильмы, предназначенные для демонстрации в обычных кинотеатрах.

... Лет через пять после окончания войны мне пришлось сниматься в картине «Донецкие шахтеры». Это был рассказ о преданности рабочего класса нашей страны своему трудовому долгу и еще о том, как меняются у нас условия труда, как растет и расцветает наша жизнь.

Говоря откровенно, как добросовестно и старательно ни работали создатели фильма, каждый на своем участке, а картина получилась не очень интересной. Зрители смотрели наше произведение с серьезным вниманием, но без увлечения. Они даже сочувствовали нам по ходу действия картины, но боюсь, что это сочувствие относилось не к персонажам, которых мы изображали, а скорее к нам самим, в частности к актерам, пытавшимся разрешить трудную задачу — оживить условные ситуации, в которые попадали действующие лица фильма, и одушевить те схематические наброски характеров героев картины, которые нам приходилось воплощать на экране. В нашем фильме не было ничего халтурного, но в нем не было вдохновения, не было увлеченности, а стало быть, и увлекательности. Жизнь людей, которых мы изображали, шла по условным колеям драматургии, а не по вольным и широким дорогам действительности. Но как бы там ни было, у картины сложились своя судьба и свои пути. Она шла положенное время на экранах наших кинотеатров.

Мне пришлось видеть ее несколько раз, и, в общем, хоть и радости большой она мне не доставляла, но и с недочетами ее я постепенно примирился. Прошло несколько месяцев после премьеры, и я поехал на Международный фестиваль в Карловы Вары. По окончании его в крупных городах Чехословакии проводился фестиваль только одних наших фильмов. Участвовать в нем пригласили делегацию советских кинодеятелей.

И вот мы прибыли в известный промышленный центр Готвальдов. Этот город рабочей молодежи всегда горячо отзывался на любые общественные мероприятия. И теперь на просмотр советских фильмов явилось чуть ли не все его население. Несколько десятков тысяч человек расселись на опушке леса за городом, прямо на земле.

В разных концах этого естественного зрительного зала были установлены могучие репродукторы, во много раз усиливающие звуки музыки и голоса актеров. А для того чтобы вся масса людей могла со своих мест видеть фильм, пришлось соорудить специальный экран. Большой? Нет, это не то слово. Громадный! Он замыкал природный амфитеатр, как гладкая белая стена трех- или четырехэтажного дома.

Нас, советских кинематографистов, усадили в первом ряду на стульях и табуретах, а за нами шумело и шевелилось целое море зрителей. Последние их ряды в быстро сгущавшихся сумерках уже сливались с первыми кустами и деревьями потемневшего леса. Пришел вечер. Звезды замигали над головами. И вдруг, бесшумно пролетев через весь луг, яркий луч света из проекционной будки уперся в белое полотно экрана и принес с собой вступительные титры нашего фильма. «Донецкие шахтеры» — прочли мы знакомое название картины. Затем пошли чуть ли не наизусть заученные фамилии авторов и участников этой работы. И потом... и потом перед нами возникла неожиданная и незнакомая жизнь каких-то необыкновенных людей. Мы удивились и растерялись! Наверное, так почувствовал

себя Гулливер, когда оказался в стране великанов.

Перед нами на экране действовали, размышляли, переживали свои радости и огорчения люди-гиганты. Их поступки, их мысли и чувства напоминали знакомые картины и обстоятельства чьей-то уже известной нам жизни, но в то же время они были по-новому выразительны. Мало-помалу мы пригляделись к этим громадным людям и начали узнавать в них своих старых знакомых — только изменившихся, выросших до невероятных размеров. Наконец я распознал и самого себя.

Это была наша картина, это были сцены и эпизоды, хорошо мне известные. Сколько раз я их репетировал, по многу раз снимался во многих кадрах, не однажды видел их на экране. Но сейчас я нашел в картине что-то новое, неизвестное мне прежде. Мои же собственные движения и жесты да и вообще мое поведение и весь мой облик на этот раз приобрели не только более выразительную форму, но и стали в чем-то ярче по своему смыслу... Так же, как я, выросли и изменились все мои партнеры. И все эти перемены в нашем фильме прямо на лету произвел сам экран — это огромное белое полотно, возвышавшееся перед нами и ставшее теперь окном, через которое мы рассматривали новый для нас мир.

В Готвальдове это случилось со всей картиной, а в фильмах, идущих в обыкновенных кинотеатрах, такие превращения тоже происходят, но только не со всей картиной, а с отдельными ее персонажами и только в те редкие и короткие моменты, когда аппарат показывает нам то или другое действующее лицо крупным планом.

Вот первое свойство крупных планов, которое мы, исполнители, должны учитывать. Мы должны знать: все, что мы изображаем в крупных планах, имеет особую цену в восприятии зрительного зала.

Второе свойство крупного плана — чрезвычайная близость в отношениях между зрителями и актерами, которая устанавливается в эти моменты. Актер придвигается вплотную к каждому зрителю, как будто бы он решил поведать каждому из них сокровенные мысли и чувства. Этот человек на экране ничего сейчас не скроет от вас — ведь он и не подозревает, что за ним наблюдает множество посторонних глаз. Он убежден, что либо остается наедине с самим собой, либо в обществе своих партнеров, также захваченных событиями эпизода.

Крупный план требует от актера предельной искренности, увлеченности судьбой персонажа и течением сцены. Любое преувеличение своих чувств, так же как и неполное вхождение в образ и неполная увлеченность жизненными обстоятельствами своего героя, сейчас же будет прочтено зрителями на лице исполнителя. Актерский штамп, фальшь, неуверенность или же, наоборот, актерская самоуверенность и самодовольство сейчас же выдадут себя на крупном плане. А если это случится, то крупный план нанесет тяжелый удар по художественной целостности всего произведения.

Искренности, правды образа, правды жизни, яркости мысли действующего лица, подлинности его переживаний — вот чего безусловно и обязательно требует крупный план от актера.

И, наконец, еще одно, третье качество и свойство крупного плана в фильме — его неожиданность для зрителей. Появление крупного плана в любом эпизоде картины у опытного режиссера и в подлинно художественном фильме всегда обусловлено либо стремительным ходом развития данного эпизода, либо нарастанием темперамента сцены, либо откровенным обнажением переживаний действующих лиц. Но, несмотря на обусловленность и подготовленность крупного плана, все-таки каждое возникновение его на экране оказывается неожиданным, внезапным «ударом» по восприятию зрителей.

Крупный план заново открывает нам того или другого героя фильма в новых душевных и физических качествах.

Как резкий выкрик в тишине, как яркий луч света в темноте, как внезапно налетевший порыв ветра в покойной атмосфере тихого дня — так взбудораживает зрительское восприятие крупный план.

Вот, думается нам, те примечательные особенности крупного плана, о которых должен помнить актер и с которыми должен он согласовывать свое поведение и манеру игры, становясь перед киноаппаратом для съемки в этом важнейшем и ответственнейшем кадре будущего фильма.

Как же найти правду поведения вашего героя в эту минуту, как принести ее в кадр, как сохранить ее в течение всего времени съемки кадра — это дело и одаренности

актера, и его крайней сосредоточенности, и, конечно же, настойчивого труда над ролью и дома и на студии. Мысль героя — четкая и ясная — должна занимать мозг актера. Его желания должны наполнять сердце.

Но, кроме этого, мы точно должны представлять себе, для чего, где и когда будет вставлен этот крупный план в том или ином эпизоде картины. При всей своей увлеченности актерской задачей исполнитель должен еще знать и понимать, какую роль в монтаже данного эпизода должен сыграть его крупный план.

— Каждый солдат должен знать свой маневр! — говорил Суворов. И, право же, нам, актерам, нужно взять эту мысль на вооружение. Работать в фильме, не только полагаясь на интуицию и чувство, но еще и на сознание и разум.

Итак, у актера первым условием выхода на крупный план должно быть понимание смысла и задачи именно этого кадра и полнейшее ощущение правды жизни своего героя, найденное пытливейшим анализом всего его поведения, предшествующего этому эпизоду.

Играя на крупном плане, актер должен быть полон до краев, но не имеет права расплескивать напрасно ни одной капли своих эмоций. Богат ими, но скуп; горяч, но сдержан; готов к движению, но пока только собран и сосредоточен — вот каким должен он быть перед аппаратом во время съемки крупного плана.

Актер театра в сценах наибольшего, откровенного раскрытия внутреннего мира своего героя, в сценах наивысшего подъема его чувств, в сценах наибольшей интимности также старается приблизиться к своим зрителям — «укрупнить» себя и для этого выходит на авансцену. Но, став ближе к аудитории, он учитывает новое масштабное соотношение со зрительным залом и сразу же меняет тон своей речи и силу голоса, смягчает резкость своих движений, умеряет внешнее выражение переживаний своего героя, которые он несколько преувеличивал, подчеркивал, когда находился на середине сцены или в глубине ее. И если театральный актер учитывает расстояние до зрителей, то уж актер кино должен это делать и подавно.

Но, конечно, как и в любом плане картины, актер не единственный автор кадра, как бы ни были оригинальны и самостоятельны его манера и поведение. Он создает любой кусок фильма в тесном, нераздельном содружестве с режиссером и оператором. И от их трактовки, от их художественных устремлений зависит, каким будет этот крупный план — погонятся ли они за внешней его красивостью и эффектностью, увлечет ли их только изобразительная сторона кадра или они попытаются использовать его для того, чтобы как можно отчетливее выявить сокровенные мысли и чувства героя.

Вспомните знаменитый план царя в первой серии «Ивана Грозного». На одном из первых общественных просмотров при виде Черкасова — Грозного, который, вытянув вперед шею, четко обозначался на белой стене, чуть ли не у всех зрителей одновременно вырвались слова восхищения: «Удивительно!.. Браво, Эйзенштейн!..»

Черкасов — Грозный был нарисован в кадре так изысканно, точно и ярко, как будто нам открылся новый, неведомый шедевр Рублева или Ушакова.

Зал удивлялся и вкусу режиссера, и его изобретательности, и знаниям, и уму. Зрители восхищались его искусством и, как в книге с иллюстрациями, ждали, когда перевернется страница и они станут рассматривать дальше историю жизни царя Ивана Васильевича...

Но, думая о торжественном и живописном образе царя Ивана в этом фильме, я тут же вспоминаю о своем знакомстве с другим созданием того же актера — я вспоминаю о профессоре Полежаеве, человеке для меня куда более близком, чья судьба так тронула всех в свое время.

И если я узнавал Ивана Грозного, рассматривая искусно созданные художником кино иллюстрации из времен его царствования, то с Полежаевым я породнился, вместе с ним переживая дни, «которые потрясли мир», вместе с ним испытывая его радости и огорчения. Я стал его единомышленником и был свидетелем многих важных событий его жизни... Я хорошо помню, как это было, когда ему домой позвонил Ленин. И сейчас еще передо мной лицо старого профессора, потрясенного добротой, вниманием и заботой его великого современника.

Со своего места в зрительном зале я всей душой потянулся к Полежаеву, а он приближался ко мне, он говорил все откровеннее со мной, и я все яснее понимал, что у него на сердце. И сам я заразился его волнением. Со всей страстью я сочувствовал этому чело-

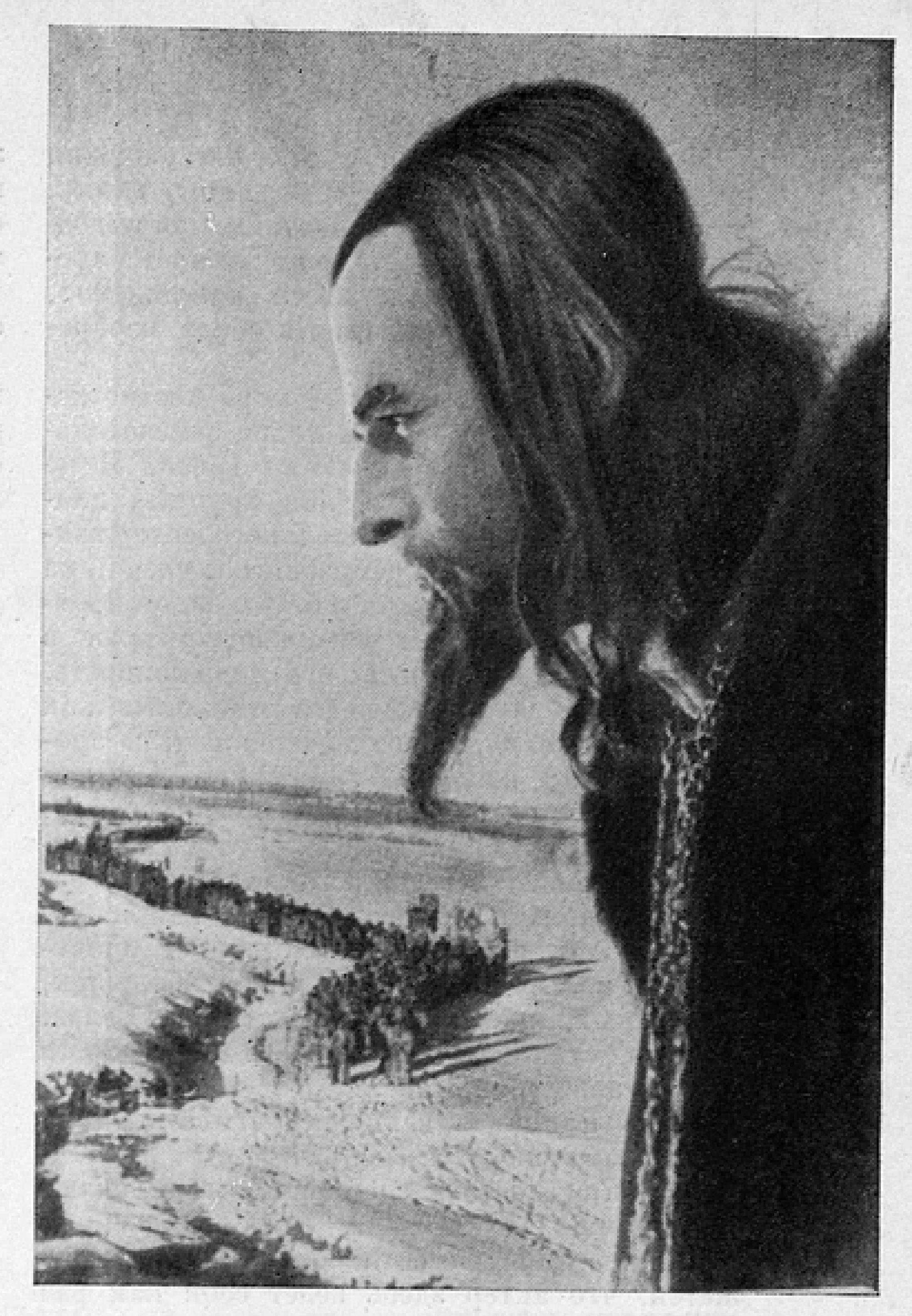
веку и «сопереживал» с ним его счастье, радость и гордость.

Это тоже был крупный план, но сообразил я это уже значительно позже, когда, вернувшись из кинотеатра домой, попытался разобраться в том, что увидел и услышал в этот вечер с экрана. Во время же демонстрации фильма я не поражался, не удивлялся, я просто жил жизнью героя картины. Все было совсем по-иному, чем на просмотре «Ивана Грозного», когда я видел образцово скомпонованные кинокадры, виртуозно снятые, изобретательно и оригинально придуманные, и когда я любовался своеобразной манерой работы режиссера и оператора и глубоко сочувствовал актерам, которые, наподобие марионеток в кукольном театре, двигались в кадре, как бы управляемые режиссером с помощью ниточек. Здесь, мне кажется, произошла «перестановка»—то, что должно было восприниматься как форма, стало главным, стало смыслом фильма, а содержание отошло на задний план. И восхищаясь формой, в которую были облечены события фильма, мы, зрители, не объединились с действующими лицами, а все время были только наблюдателями, часто удивляющимися, часто пораженными мастерством авторов, а не друзьями персонажей картины, страдающими и радующимися вместе с ними.

Конечно, это разные фильмы, так же как различны по своим влечениям и художественным установкам режиссеры — создатели этих картин. В творческом соревновании, в борьбе разных художественных взглядов и вкусов, в утверждении каждым художником своего ви́дения мира растет и развивается искусство. Пусть будут фильмы разные не только по качеству, но и по приемам творчества, по художественным устремлениям авторов, но пусть от этих споров и соревнований всякий раз выигрывает зритель, для которого и существует искусство кино.

Понятно, что мы, актеры, привержены больше к тому направлению киноискусства, которое отводит большее место и значение артисту как самостоятельному, мыслящему художнику, а не простому натурщику, выполняющему указания главы киноколлектива.

Но, предпочитая эту творческую платформу в искусстве кино, актеры обрекают себя на значительно более беспокойную, напряженную жизнь, принимают на себя полную меру ответственности за каждое произведение, в создании которого они участвуют. Этим самым они избирают для себя творческий путь, на котором разочарования и огорчения встречаются ничуть не реже, чем радости и достижения.


«Иван Грозный». Н. Черкасов в главной роли

Чем больший груз раздумий, поисков берет на себя художник, тем дороже и труднее достается ему каждое его произведение. Но ведь не ради же легкой жизни идет человек в искусство, а ради возможности по-своему показать людям мир, в котором живет, сказать им свое сердечное слово о пути человеческом, показать им примеры жизни прекрасной и отвратительной, плодотворной и бесполезной. Чем выше цель художника, тем сложнее и труднее его дорога к ней, но зато и тем больше смысла и пользы в его деятельности в искусстве.

Мне кажется, что все эти рассуждения имеют прямое отношение к крупному плану, так как при всех его достоинствах, при выгодности его для актеров, он в то же время требует от них и наибольшего напряжения, внимания и проникновения в образ изображаемого человека.

На мой взгляд, в полной мере постиг искусство игры на крупном плане замечательный французский актер Жан Габен. Я не знаю актерского исполнения крупных планов более точного, выразительного и сдержанного, чем у этого прекрасного художника экрана. Его искренность и безусловная правдивость в этих кадрах убеждают зрителей в жизненности его героев; его сдержанность, кроме того, воспринимается зрителями как благородство души его персонажей, и зрительный зал невольно заражается их чувствами, начинает сочувствовать этим людям. Удивительная сила искусства этого художника сказывается здесь в том, что всей страстности своих переживаний, всей напряженности своих раздумий он позволяет проявляться только в глубине своих больших, спокойных, но таких выразительных глаз. Только огоньки, вспыхивающие где-то в самых зрачках, позволяют нам, зрителям, увидеть и понять всю силу его страдания и всю энергию его мысли.

Эта скрытность и сдержанность увлекают аудиторию еще больше, чем откровенные вспышки темперамента исполнителя. Кажется, что актер здесь ведет себя как раз обратно тому, как следовало бы ему поступать, чтобы произвести должное впечатление на зрительный зал. Вместо того чтобы открыть свою душу людям, наблюдающим за ним, и показать им всю силу своих переживаний, Габен поступает как раз наоборот, он изо всех сил старается скрыть от них свои мысли и чувства, и только киноаппарат, как бы против воли актера, обнажает его внутренний мир и дает нам возможность заглянуть в душу человека, которого он изображает. Именно такая манера игры и оказывается наиболее верной, яркой и выразительной на крупном плане, так как она точно учитывает своеобразие кинематографического приема.

И, конечно, эта манера игры у Габена не просто счастливая находка, а глубокое понимание и ощущение артистом природы и специфики своего искусства, это заранее рассчитанное использование особенностей и возможностей объектива киноаппарата.

Безусловно, здесь сказывается яркая индивидуальность художника, и было бы неправильно пытаться просто технически повторять его манеру, но его опыт должен подсказать каждому вдумчивому артисту экрана, как осмысленно следует использовать природу кинематографа, постигая не только его технику, а и его суть, его оригинальность, своеобразие.

Крупный план — обычно венец, завершение, апогей какого-то периода действий актера. На крупных планах запечатлеваются моменты решений, переходов, открытий, откровений и откровенностей. И, значит, в силу этого они не могут быть статичны, а должны быть полны действия, самого энергичного. Но только действие это не может быть выявлено ни движением, ни жестами актера, ни резкой мимикой, а лишь глубокой правдой его внутреннего состояния, правдой душевной жизни его героя, которая сама собой отразится на лице актера.

Труд, настойчивость, неустанная требовательность к себе — вот те обязательные условия, соблюдение которых дает возможность актеру, избежав статичности в крупном плане, использовать всю могучую силу этого замечательного приема киноискусства для того, чтобы как можно ярче обрисовать душевное состояние героя и как можно сильнее заинтересовать и увлечь им своих зрителей.

Майя МЕРКЕЛЬ

Должен ли оператор «видеть»?

Если подсчитать, сколько слов в докладах и статьях о кино уделяется тому, о ч е м картина, и тому, к а к она снята, то начинаешь думать, что авторы этих выступлений уже разрешили — и весьма своеобразно — сложнейшую проблему единства формы и содержания. Оно выражается для них в простейшей формуле — хороший фильм непременно интересен и по изобразительному решению, а плохой — плох во всем, тут никакой талант оператора не спасет. Доля истины есть! Да, отсутствие мысли не восполнишь экспрессивностью ракурса, динамичностью мизансцены, остротой монтажа. Однако операторская работа, безусловно, может сделать картину лучше или хуже. Об этом убедительно свидетельствуют фильмы последних лет.

Фильм «Летят журавли» открыл в нашем операторском искусстве новое направление. В остром и эмоциональном почерке С. Урусевского проявился современный стиль, открылись богатейшие выразительные возможности новой экранной формы. Работа оператора в фильмах «Летят журавли» и «Неотправленное письмо» взбудоражила умы кинематографистов, в особенности его коллег. И в этом — еще одна его заслуга. Фильмы сыграли роль катализаторов. С их появлением начали рушиться многие канонические представления о форме, они разбудили мысль, толкнули на поиск.

Своеобразие операторской манеры Урусевского — вовсе не в открытии до сих пор не применявшихся изобразительных приемов. Все они, вплоть до использования при съемке художественных фильмов ручной кинокамеры, были известны задолго до появления его картин.

Урусевский сумел найти еще не использованные возможности старых изобразительных средств киноискусства, дополнил их и развил.

Подчеркнутая динамичность его композиционных построений идет не только от движения ручной камеры (порой это даже импровизация) и остроты ракурса, но и от особой экспрессивности света. И, конечно, эту операторскую манеру нельзя считать неожиданным «даром» шестидесятых годов, она талантливое, новаторское, логическое продолжение многого, что уже было достигнуто кинематографом.

Однако у блестящей медали есть и обратная сторона. Талант обладает притягательной силой, ему хочется подражать. А, кроме того, он вызывает и активное неприятие такого заметного, ясно читаемого на экране операторского «я». Обе эти тенденции не замедлили проявиться.

Мне пришлось работать с одним режиссером Свердловской студии, который, например, считал панацеей от всех бед, способом, освобождающим от необходимости думать над смыслом эпизода и построением мизансцены, «перекошенную» камеру. В изломанности линий и форм на экране ему виделся точный рецепт, как сделать фильм истинно современным. Но такие неумные «последователи» нового не страшны, ибо наивное ремесленничество их приемов очевидно. Гораздо опаснее подражание завуалированное, когда копируют не только сам технический прием, но и композицию кадров, и даже отношение оператора-художника к определенным жизненным явлениям.

Есть у Урусевского и настоящие последователи. Они используют лишь его п р и е-

мы съемки, трансформируя их в соответствии со своим ви́дением мира, со своими вкусами. Эти всегда остаются на экране самими собой. Камера, «бегущая» вместе с Андреем Соколовым из плена в фильме «Судьба человека», «высаживающаяся» на берег вместе с морским десантом в фильме «Жажда» — это использование того же способа съемки с рук, но в совершенно иных драматургических и психологических ситуациях.

«Спотыкается» камера вовсе не потому, что оператору трудно удержать ее в руках, а потому, что трудно бежать раненому Соколову сквозь лесной бурелом, трудно бороться с волнами матросам, идущим по зыбкому песку. Прием повторен, но он эмоционально осмыслен, он органичен, и поэтому не вызывает даже отдаленных ассоциаций с картинами «Летят журавли» и «Неотправленное письмо». Зрители превратились в участников действия, они вместе с героями проделали опасный путь.

Автоматическое же повторение чужих изобразительных приемов оставляет зрителей холодными. Между тем, этим грешат даже талантливые операторы, которые обычно говорят с экрана своим языком.

Вспомним фильм «Чужие дети». Этой первой же работой оператор Л. Пааташвили сразу заявил о своем особом, индивидуальном ви́дении, выразившемся в строгой графичности светового рисунка, лаконизме композиций, подчеркнуто скупых сочетаниях черного и белого и т. д. Все это колоритно передавало своеобразную красоту шумного южного города, позволяло интересно рассказать о судьбах героев фильма.

Но вот в картине «День последний, день первый» перед нами уже совсем иной Пааташвили. Где четкость композиций, ясность линейных построений кадров и светового рисунка? Мне могут возразить: новая тема — новое решение. Все так. Но в чем же новизна? Неужели в том, что оператор, взяв в руки камеру, начал «бродить» с нею за старым почтальоном по многочисленным лестницам многоэтажных домов?

Если прием использован лишь для того, чтобы с помощью более свободного движения камеры (а в руках оператора она может двигаться свободнее, чем на штативе) облегчить мизансцену, то тогда зритель не должен бы видеть всех швов: покачивающихся стен, трясущихся колонн. Если же с помощью этого приема оператор хотел сделать эмоциональный акцент, то тогда тем более непонятно, почему именно эти сцены выделены в картине.

Можно было бы предположить, что оператор решил натуралистически точно изобразить с помощью камеры прихрамывающую старческую походку (кстати, она не очень-то вяжется с обликом подвижного, еще довольно бодрого человека). Но в таком случае он должен был, очевидно, пройти так, рядом со своим героем, через весь фильм. К сожалению, верно лишь одно объяснение — оператор автоматически скопировал уже не раз использованный прием.

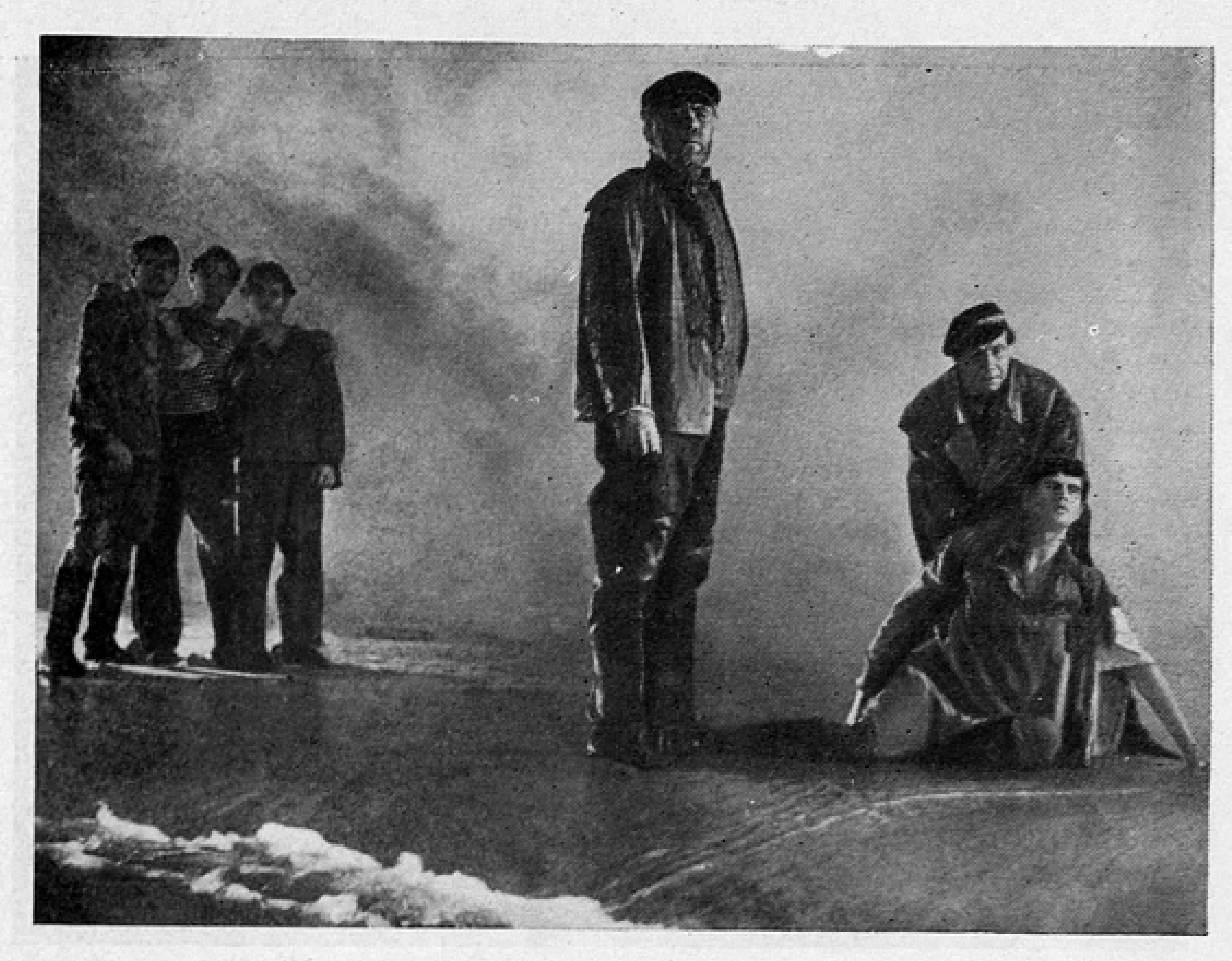
Ну а когда на экране мы видим в том же фильме пробег героини, явно повторяющий пробег Вероники из картины «Летят журавли», становится совсем не по себе. Конечно, я не хочу сказать, что отныне киногероини не должны бегать вообще, но операторы не должны снимать подобные сцены точно так же, как это сделал однажды Урусевский.

А почему вдруг заговорил на чужом языке в фильме «Простая история» способный, опытный оператор И. Шатров? Ведь картины «Они были первыми» и «Добровольцы» он снял по-своему.

Картине «Простая история» свойственны нарочито обыденные, иногда до примитивности скупые изобразительные решения. И вдруг, словно взятые напрокат из другого фильма, кадры — мелькающие ветви деревьев в сцене, когда взволнованная Саша Потапова торопится в город. Беда не только в том, что отличный прием превращается в операторский штамп, в условный изобразительный знак, обозначающий момент душевного смятения, но и в том, что кадр этот начисто выпадает из общей изобразительной манеры фильма.

В скольких картинах мелькают эти злосчастные ветви! Это не значит, что всем, кроме Урусевского, отныне отказано в праве снимать в экспрессивной манере. В искусстве всегда кто-то оказывается первооткрывателем. Но те, кто идет вслед за ним, должны не только выбирать тот же шурф, но искать алмазы по соседству.

Даже тогда, когда у нас делались считанные картины, советская операторская школа славилась творческими индивидуальностями — А. Москвин и Б. Волчек, Ю. Екельчик и М. Магидсон, Э. Тиссэ и В. Гарданов,



«Р и т а». Оператор М. Рудзитис

«Ф о м а Г о р д е е в». Оператор М. Пилихина





«Сережа». Оператор А. Ниточкин

М. Кириллов и Е. Андриканис... Своеобразие проявлялось в каждой работе этих мастеров, независимо от жанра фильма и режиссера. Узнать в картине Волчка его руку было так же легко, как и в любом фильме Москвина увидеть его особое богатство тональности.

Но вот стало сниматься ежегодно более ста фильмов. Естественно, вырос и отряд операторов. Появились новые имена, новые операторские манеры. Уже можно смело говорить о почерке М. Пилихиной. Он вырисовывается и в умышленно сочном светотеневом рисунке освещения, и в яркой, щедрой богатыми переходами тональности ее картин. Ощутим свой изобразительный мир и в работах П. Тодоровского, импульсивность ви́дения которого особенно проявилась в картине «Жажда».

Немало последних картин отличаются мастерством, тонким вкусом. В них можно уловить явную тенденцию формирования новых операторских манер. Однако не всегда еще даже интересно снятые картины дают основание говорить о творческой принципиальности и индивидуальном почерке оператора.

Смотря «Ветер» и «Время летних отпусков», трудно даже предположить, что это работы одного и того же оператора. Так и остается непонятным, что же ближе одаренному оператору Ф. Добронравову — мягкая, сдержанная интонация фильма «Время летних отпусков» или броский, эффектный язык картины «Ветер».

Безусловно, два таких различных фильма не должны быть сняты одинаково. Но ведь узнаем же мы Москвина в картинах «Пирогов» и «Дама с собачкой» (операторы А. Москвин и Д. Месхиев), кстати, не более близких.

Проблема ясно выраженного операторского почерка — это проблема определенности его эстетических принципов, его вкуса. А если этого нет, оператор «растворяется» в картине. При таком положении нетрудно и вовсе потеряться...

А ведь эта тенденция существует: есть кинематографисты, которые, прикрываясь



«Живые герои». Оператор И. Грицюс

благородными одеждами итальянского неореализма, требуют, чтобы оператора в картине вообще не было видно. Вот отсюда-то и идут попытки возводить отсутствие всякого операторского решения в само решение.

Фильм «Отчий дом» — рассказ о городской девушке, приехавшей в колхоз и нашедшей там свою новую семью,— трогает задушевностью и взволнованностью. Как же помог рождению этого настроения оператор П. Катаев? Бедное, скучное, серое изображение в этом фильме некоторые выдают за продуманное творческое решение. Почему? Неужели только потому, что оно не настолько портит картину, чтобы зритель уже не мог ощутить глубины режиссуры, проникновенности актерской игры. Не мало ли этого для оператора?

Истинная поэтичность нескольких пейзажей в фильме между тем убедительно свидетельствует о том, что мог бы он сделать для усиления эмоционального воздействия картины. Вспомним, кстати, как много настроения внесла подобная лиричность операторского языка в фильм «Дело было в Пенькове». Монотонность изображения, невыразительные композиции, подчеркнуто незатейливый, порой даже убогий натурный фон игровых сцен обеднили картину «Отчий дом».

А сценарий ставил перед оператором вполне определенную задачу — вместе с героиней зритель должен был заново ощутить прелесть деревенского пейзажа, почувствовать духовную красоту людей, с которыми свела ее жизнь. Однако такой изобразительный «ключ» был заменен бесстрастной, объективно фиксирующей события операторской «манерой».

Операторская скромность, желание остаться в фильме незамеченным стали уже портить хорошие картины. Фильм «Шумный день» может в этом отношении служить образцом. В нем оператор В. Домбровский вообще отказался от какого-либо отбора материала. Говорят — зато как в жизни. Неправда, никакая это не жизненная достоверность!



«В о с к р е с е н и е». Оператор Э. Савельева

«Л о в ц ы   г у б о к». Оператор Г. Егиазаров



За случайностью композиций, за полной свободой камеры, которая будто бы каждый раз выхватывает кадр из полотна жизни, стоит беспомощность, отсутствие каких бы то ни было принципиальных, творческих установок. Ведь нельзя же считать попавший в кадр нос актера или «отставшую» от предыдущего кадра часть затылка композиционным замыслом!

Невыстроенность кадров привела к тому, что зрителю пришлось самому заниматься отбором главного на экране — находить великолепно играющих актеров. А их нелегко обнаружить в нагромождении шкафов, столов и световых пятен.

Казалось бы, при чем здесь оператор, ведь заполненная мебелью комната — основная смысловая деталь сценария. Но для того-то и существовал в фильме оператор, чтобы найти такое изобразительное решение, которое создало бы ощущение тесноты интерьера и в то же время не мешало «читать» кадр. Если же зритель из-за многословности композиций не успевает улавливать логическую последовательность событий, то ссылки на авторские ремарки становятся бесполезными.

А разве то, что в фильме «Северная повесть» (оператор С. Шейнин) отсутствует поэтический аромат, которым пронизана чудесная повесть Паустовского,— не результат грубой фактурности изображения, надуманности световых эффектов?

Нельзя же, например, волноваться и переживать сцену смерти солдата, если сначала еще надо разыскать в кадре актера в фантастическом переплетении световых полос неизвестного происхождения. А вечерний эпизод на маяке! Каменные стены глубокого, как колодец, мрачного помещения во время снежной метели по прихоти оператора расцветают светлыми яркими полосами, как если бы сюда вдруг заглянуло солнце. Кстати, эти же стены, наверное, не производили бы впечатления бумажных, если бы не резко боковой свет, сделавший и без того искусственную фактуру камня еще более дробной и ненастоящей.

Режущая глаз бутафория интерьеров, акцентированная кинематографичным освещением, излишняя конкретность светового рисунка, резкость цвета... Удивительное несоответствие духу сценария! Но вот что странно: пытаясь найти причины неудачи фильма, рецензенты уделили меньше всего внимания его изобразительному решению. Такое игнорирование работы оператора, отсутствие требовательности к нему и делают возможным появление подобных фильмов.

А между тем у нас немало картин, которые свидетельствуют об отличных творческих возможностях многих операторов. Ведь не случайно же «Судьба человека» (оператор В. Монахов) и «Сережа» (оператор А. Ниточкин) — фильмы, вошедшие в сокровищницу советского кинематографа, отмечены не только гуманностью идей и глубиной характеров, но и операторским талантом. И хотя их операторов не упрекнешь в особой экспрессии и подчеркнутой остроте — качествах, в которых некоторые склонны видеть единственные приметы нового стиля,— язык картин свеж и современен.

Созвучны, на мой взгляд, духу современного кинематографа и фильмы «Живые герои» (операторы В. Кряунявичус, И. Грицюс, А. Моцкус, Д. Печюра, Р. Верба, А. Араминас), «Рита» (оператор М. Рудзитис), «Фома Гордеев» (оператор М. Пилихина), «Колыбельная» (оператор В. Дербенев), «Воскресение» (оператор Э. Савельева), «Ловцы губок» (оператор Г. Егиазаров). Их роднит ясное отношение оператора к героям и событиям. Формы же, в которых оно выражается, различны. Один оператор делает упор на световом решении, другой владеет особым даром композиционного ви́дения, третий прекрасно использует тональное богатство.

Высокий уровень изобразительного мастерства во всех этих картинах позволяет предположить, что в недалеком будущем у нас появится еще не один своеобразный операторский почерк. Требование — побольше фильмов, хороших и разных,— мы сейчас смело можем относить не только к сценаристам и режиссерам, но и обязательно к операторам, потому что их у нас уже немало, хороших и разных.

В. КАРДИН

Люди и символы

Где-то в уголке памяти, годами сохраняющей кадры, есть и такой: среди гигантских газгольдеров затравленно мечется человек. Чудовищно громоздящиеся цилиндры, вокруг которых змеятся перепончатые лестницы, страшнее любой погони. Человек обречен. Перед леденящим могуществом металла бессильна трепетная человеческая плоть. Бессильна...

На выщербленной снарядами мостовой, среди городского и квартирного хлама, прихотливо разбросанного боем, застыли тела. По дымящейся улице, еле передвигая ноги, бредет человек. Над ним нависли многоэтажные стены с выжженными войной окнами. Но в человеке этом, оглушенном и контуженном, нет и тени обреченности. В неторопливых движениях его — властное могущество победителя. Кадры киноленты «Мир входящему»*, изобразительно ассоциирующиеся с давним бельгийским фильмом «Чайки умирают в гавани», повествуют не о бессилии, а о всесилии человека.

В новой работе А. Алова и В. Наумова мы столкнулись с нечастой по нынешним временам определенностью кинематографического взгляда. Объектив камеры отказался от скольжения по привычным линиям, от примелькавшихся «оригинальных» ракурсов. Став глазом своеобразно думающих и своеобразно видящих художников, он обнаружил способность вбирать в кадр знаменательные детали жизни.

Короткий, с точки зрения истории мимолетный период, какой охватывает фильм (примерно сутки, завершающие вторую мировую войну),— рубеж в судьбе каждого человека и всего человечества. В такие переломные минуты, на пересечении эпох, обнажается исконное, из глубины лет встает прошлое, впереди рисуются контуры будущего — и многое тут может открыться художнику.

* Сценарий Л. Зорина, А. Алова, В. Наумова. Постановка А. Алова, В. Наумова. Оператор А. Кузнецов. Художник Е. Черняев. Композитор Н. Каретников. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1960.

Порой считается, будто тему талантливого, своеобразного произведения нельзя сформулировать в двух словах. (На том, что фильм «Мир входящему» по-настоящему талантлив, своеобычен, сходятся все: и сторонники его и противники.) Однако на этот раз я рискнул бы определить тему картины двумя словами — «преодоление войны».

Тема эта проведена упорно, последовательно, с железной целеустремленностью. О ней заявляют вступительные кадры, когда нехотя рассеивающийся, цепляющийся за кресты туман обнажает бескрайное кладбищенское поле, а глуховатый дикторский голос рассказывает об одном из этого леса крестов — о том, который выбросил робкий флажок жизни — тоненькую ветку. Тема эта окончательно закреплена финальной сценой: новорожденный справляет свою нехитрую детскую нужду на груду сваленных фашистских автоматов.

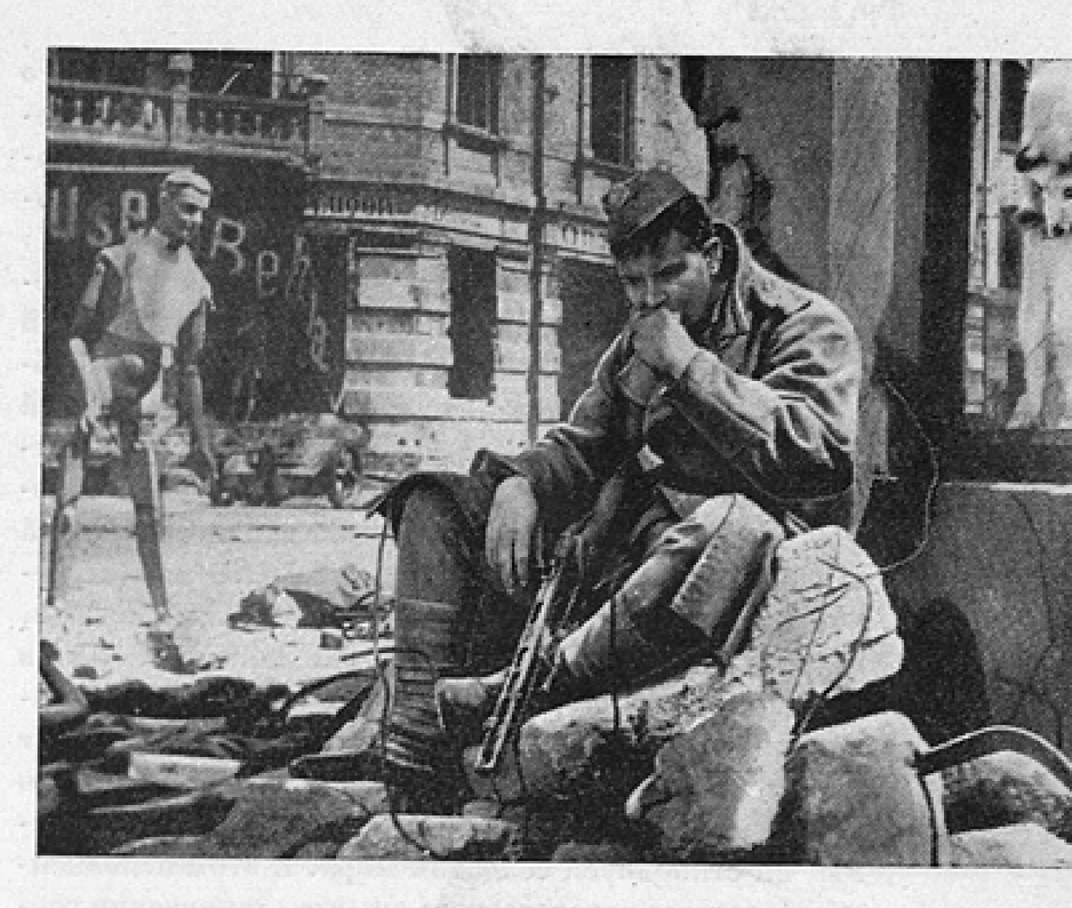
Тональность фильма (от сумеречного, затянутого свинцовой дымкой кладбища, от неба, жалко просвечивающего сквозь костяк обгоревшей стены,— к залитой солнцем площади, на которой отплясывают солдаты-победители), его ритм (через ночь, через реку, через последние стычки с врагом герои рвутся от смерти к жизни, из войны в мир) — все подчинено основополагающей идее. Нет случайных деталей, скрепляющих сюжет сцен. Только то, что «служит», что доносит авторский замысел. Не всегда, разумеется, прямо, но всегда целенаправленно. Даже на нелепых витринных манекенах, обнаживших свои папьемашевые прелести, уродливо растопыривших шарнирные руки-ноги, не из любви к парадоксам останавливается кинокамера. Люди — не манекены. На продырявленное пулей картонное тело можно будет снова натянуть пестрое платье. Пробитое пулей человеческое тело укроет только земля. Люди — не манекены. В их власти и воле смять войну. Пусть несколько манекенна головка немки (авторы, пожалуй, с излишней настойчивостью подчеркивают

это сходство), однако после того, что открылось немецкой женщине переломной майской ночью, она не должна отдать сына войне... Развороченная витрина провинциального «Дамского счастья» своей неуместностью напоминает о людском быте, далеком от бомб и окопов. Возле розоватых бесплотных манекенов особенно выразительно и многоговоряще почерневшее от ратных мук лицо Ивана Ямщикова. Прислонившись к косяку зеркальной витрины, Ямщиков с крестьянской неторопливостью жует ломоть хлеба. Ему, солдату, ни к чему вся эта манекенная дребедень. Он ее даже не замечает. То ли дело лошадь, вдруг появившаяся из переулка. С ней не грех и поделиться хлебом...

Тяжело бредущий по развалинам германского города Ямщиков уже победил войну. Он добрался до норы, из которой она выползла, и безжалостно добивает ее. На лице его не только нечеловеческое утомление, но и гневная брезгливость. Довелось делать несвойственое, чуждое, но позарез необходимое и ему самому и всем людям дело. Он его сделал, как дай бог всякому. Но от этого оно не стало милее. Ему не по душе и холодный город, и надменная каменная маска, злобно ощерившаяся на стене. С сухой яростью сечет он солдатским ремнем молодого гитлеровского олуха, обстрелявшего машину с беременной немкой. Да и сама немка, одураченная, затурканная, не вызывает у Ямщикова симпатий. Но на него, советского солдата, легла ответственность за этот город, за конвульсивно кричащую женщину, а прежде всего за ребенка, который вот-вот, не считаясь с абсолютно для того не подходящими обстоятельствами, появится на белый свет.

С артистом В. Авдюшко, исполнителем роли Ямщикова, авторы фильма обошлись круто. Они дали ему труднейшую главную роль и не дали текста. Никакого, ни слова. Контуженный Ямщиков лишился слуха и речи. А он должен говорить, должен выплеснуть все накопившееся за четыре года войны и за эти последние ее часы. И он говорит, говорит каждым неторопливым жестом солдатски твердых рук, каждым с трудом дающимся шагом, каждым мускулом мрачно сосредоточенного лица. Мудро-суровую человечность советского солдата В. Авдюшко передает с глубиной и точностью, доступными лишь первоклассным актерам. Лишенный такого могучего средства выразительности, как слово, он не только не выпадает из актерского ансамбля — очень цельного и совершенного,— но и задает в нем тон, наиболее глубоко, наиболее достоверно донося основную идею фильма.

Война по-разному вошла в людей. По-разному и преодолевают они ее. Для отутюженного, скрипящего неношеными ремнями младшего лейтенанта Ивлева (артист А. Демьяненко), еще не нюхавшего пороха, она воплотилась в уставе, в наборе элементарных прописей. Он вовсе не плох, этот устав, и отнюдь не лишены смысла прописи. Но они не вмещают в себя непредвиденность человеческих взаимоотношений на грани войны и мира. Все складывается совсем не так, как представлял себе зеленый Шура Ивлев. Для того ли он, выпускник пехотного училища, рвался



«Мир входящему». В. Авдюшко — Ямщиков

«Мир входящему». А. Демьяненко — Ивлев, С. Хитров — Паша



на фронт, чтобы сопровождать в госпиталь какую-то беременную немку! Растерянность на его почти ребячьей физиономии сменяется недоумением, наконец, негодованием: «...Я отличник боевой и политической...»

Но училищной мудрости сейчас маловато. Бессловесный Ямщиков и сверх меры словоохотливый фронтовой шофер Паша (артист С. Хитров) приобщают Ивлева к высокой мудрости, преодолевающей элементарные догмы. Лейтенант принимает ее естественно и горячо. Он подготовлен к этому всей системой советского воспитания, своей юношеской верой в добро, стремлением к человечности. Сошел строевой лоск, порвалась гимнастерка, смялись погоны, перекосилась портупея. Младший лейтенант Ивлев толкает полуторку, заставляет развернуться американский студебеккер, убеждает, когда надо пускает в ход и автомат, чтобы доставить ожидающую ребенка немку в госпиталь. Став солдатом войны, он становится солдатом мира. В этом исполненном большого человеческого смысла становлении раскрывается душа доброго, устремленного навстречу людям советского юноши. И теперь его как-то уже ни к чему величать официально, по воинскому званию. Он просто Шура, как окликали его одноклассники, как звала мать.

Возврат к человеческим именам составляет в фильме одно из психологических звеньев преодоления войны. Ивлев строго по-уставному представляется командиру батальона, а тот настойчиво добивается от него: «Как тебя звать?» Недоумевающий Ивлев снова и снова рубит звание, фамилию. Но майор хочет слышать его мальчишеское имя. Может быть, у майора такой же вот сын, может, они тезки. Да и вообще «младший лейтенант» — это для боевого задания, а для задания, которое майор дает Ивлеву, нужно нечто другое.

Примечательные прозрения совершаются в «Мире входящему» благодаря неожиданно услышанному человеческому имени. Из кузова полуторки немка спрашивает тянущихся по ночной дороге пленных — нет ли среди них случайно ее мужа. «Эрнст... Эрнст»,— иступленно повторяет женщина. Прислушиваясь к ее воплям, на минуту задумывается Паша: для нас все они фрицы, а она своего, единственного ищет — Эрнста... Открытие настолько неожиданно, что Паша умолкает, не окончив фразу. В еще недавно нерасчленяемой массе «фрицев» он начнет различать людей. Это верный шаг к новому отношению, к истинному узнаванию, без которого немыслимы добрососедство, дружба, приходящие на смену войне.

«Мир входящему» — фильм-символ, от названия до последней сцены. Эпически символичны начальные кадры и иронически символичны заключительные. Символична немка, в тревогах и мучениях рождающая сына, символична машина, мчащаяся сквозь ночь, символичен русский солдат Иван Ямщиков с его огромной нравственной силой и непоказным величием. Оператор А. Кузнецов умеет увидеть в обычном движении нечто многозначительное и передать его без малейшей ходульности. Это истинно кинематографическое, очень современное искусство, которое стремится к лаконичному обобщению, но сторонится внешней широковещательности.

Кинематограф по природе своей тяготеет к символическому обобщению. Однако способы такого обобщения различны, зависят они прежде всего от меры человечески индивидуального в символическом образе. Последний всегда шире индивидуальной судьбы. Шире, но не настолько, чтобы она в нем растворилась.

Подлинный, вычитанный из газеты факт лег первым кирпичом в фундамент картины «Мир входящему». Он приковал внимание авторов своей емкостью. Основную цель они увидели в том, чтобы раскрыть символический смысл промелькнувшего в газете эпизода. Цель настолько захватила, настолько отвечала внутренним исканиям авторов, что они не заметили ее, скажем так: односторонности.

Символ, пусть самый высокий, самый благородный, не может быть непосредственной целью работы над произведением. Он может быть результатом, венцом ее. Иначе приходится жертвовать чем-то жизненно важным, ибо «нужно» авторам не всегда совпадает с «нужно» героям.

Вот здесь-то и начинается разговор об опасностях, вырисовывающихся на направлении, которое избрали авторы фильма.

Все должно быть исполнено символического смысла — решили они и самозабвенно следовали этому девизу.

Хорошо, когда такая символичность естественна, когда она вытекает из явления и поступка. А если нет? Тогда приходится понуждать явления и поступки, прибегать к авторской власти.

Это, конечно, здорово, когда Ямщиков лупит ремнем фашистского сопляка. Здорово придумано. Найдено картинно-символическое воплощение политического, воспитательного принципа. Ну, а коль иметь в виду не принципы, а вполне реальные обстоятельства еще не кончившейся войны? Тогда вспоминаешь, что ремень не использовался как боевое оружие и как средство пресечения действий врага, особенно если под рукой был автомат. Уж кто-кто, а старый солдат Ямщиков знал: нацист, только что истошно вопивший «Хайль!..», не станет сразу же смиренной овцой, и нельзя поручиться, что он не пустит очередь в следующую машину.

Реальный ход событий был безусловно более суров, жесток и менее символичен, но вместе с психологической достоверностью пришлось в отдельных случаях пожертвовать ради единожды принятого кредо: символ!

Художническая заданность поставила картину в жесткие рамки, в которых не всегда умещается послужившая объектом воссоздания реальная жизнь. Выбившись за такие рамки, она утрачивает кинематографическую определенность. Так, мне кажется, случилось со сценой встречи Паши и регулировщицы. Она оправдана творческим замыслом: люди оттаивают, в них пробуждается потребность любви, счастья. Это все о том же, о преодолении войны. Однако предпочитаемые приемы символизации здесь никак не подходят, а иных в распоряжении целеустремленных авторов не оказалось. И появился некий среднекинематографический, чуть сентиментальный эпизод с обычными в таких случаях робкими взглядами, недоговорками, осторожными прикосновениями. Не случайный по идее, он случаен по осуществлению.

В событиях одних суток сконцентрированы духовно-интеллектуальные изменения, на иные из которых потребовались многие годы. При таком допущении условность подчас переступает границы исторически и психологически подлинного. Все было так и в то же время не совсем так. «Так» — если иметь в виду общую идею, и «не совсем так» — если иметь в виду конкретные обстоятельства и конкретных людей.

Общая идея, слов нет, высока, благородна, гуманна, во имя ее торжества и шла наша армия в Берлин. Но осуществляли идею не умозрительные фигуры, а живые люди, каждый со своим горьким опытом войны, со своими склонностями, особенностями...

Ситуация и персонажи фильма не всегда предоставляли авторам полную возможность воплотить задуманное ими решение. Оказываясь перед выбором — общая мысль или человеческая индивидуальность, авторы порой отдавали предпочтение первому.

Нам не дано зримо, с постижением внутренних психологических изменений увидеть, как в озлобленной, оболваненной нацистской пропагандой немке пробуждается новый человек, способный воспитать сына борцом против фашизма и войны. Немка в фильме не столько определенная женщина с индивидуальной судьбой, сколько абстрактный образ, воплощающий всем понятную, близкую и в высшей мере актуальную сегодня идею. А история с рожающей женщиной при всей своей общей привлекательности в значительной мере воспринимается как умозрительный, рациональный ход.

Все это говорится вовсе не для того, чтобы, соблюдая верность рецензионной традиции, упомянуть в заключение о недостатках. Необходимо отделить плодотворное, рожденное активно современным ми-



Кадр из фильма «Мир входящему»

Кадр из фильма «Мир входящему»



ровосприятием авторов, от придуманного, головного, подсказанного увлекшей их игрой ума.

«Мир входящему» — талантливое и страстное произведение, задевающее каждого, заставляющее думать и спорить... Но при всей разноречивости оценок никто не отказывает авторам фильма ни в правомерности кинематографического поиска, без которого немыслим успех, ни в благородной целеустремленности мысли — основе настоящего искусства.

Премия в Венеции—радующее признание достоинств фильма, награда авторам за славный труд, высокий порыв, неизбежные тревоги. Но и заслуженные поощрения, как известно, не избавляют от критики.

К. СЛАВИН

Верность своей теме

Уже писали о плодотворном сотрудничестве литовского режиссера-оператора В. Старошаса и московского сценариста Л. Браславского, создавших интересные документальные фильмы, из которых наиболее значительны и приметны «Они из Каунаса» и «Мои друзья». Отмечались стилевые особенности этих картин: мужественная простота, проникновение не только в суть событий, но, что особенно сложно в документальном киноискусстве, проникновение в душевный мир героев и умение выразить этот мир взволнованно и достоверно.

Одним словом, речь шла главным образом о самобытной манере двух мастеров, о их внимании к драматургии фильма, деталям, звуковому оформлению.

Сейчас, когда завершена длительная работа над очерком «Мечты и судьбы», мы вправе сказать еще об одной, быть может, наиболее существенной черте их совместной работы—о верности теме. И тема эта—преемственность революционных традиций в Литве.

Гибнут герои-подпольщики, но их дело продолжают сегодняшние комсомольцы, один из которых, став председателем колхоза, борется за изобилие.

Лишь наметив этот образ в очерке «Они из Каунаса», авторы возвращаются к нему в следующей работе «Мои друзья». И здесь в сумме разнообразных подробностей они показывают нам, как молодой председатель и его юные друзья, недавние школьники, поднимают отсталый колхоз. Уже новое поколение комсомольцев неуклонно идет по пути отцов.

Но с особенной силой и ясностью эта излюбленная тема Л. Браславского и В. Старошаса звучит в их третьем очерке «Мечты и судьбы», как бы замыкающем небольшую, своеобразную трилогию.

Поставив своей целью показать основные вехи революционного пути литовского народа, располагая летописным материалом, авторы решительно отказываются от сухого и протокольного изложения событий.

Они избирают трудный, но зато несомненно более впечатляющий, эмоциональный и действенный метод повествования. Три молодых человека — студент, агроном, прима-балерина. Их счастье завоевано самоотверженной борьбой отцов. Три биографии, изложенные в лаконичной, сдержанной манере, но какая история народа встает за ними!

Дочь вильнюсского дворника стала прима-балериной Литовского театра оперы и балета. Простая история — подчеркивают авторы, воссоздавая без назидательности и столь привычной нам по многим фильмам восторженной слащавости путь своей героини Леокадии Ашкеловичюте в большое искусство...

Какая-то девочка прощается с матерью и, торопясь, проходит по улице... Чьи-то руки играют на рояле... Девочки занимаются в балетном кружке... Среди них нет Леокадии, но когда-то точно так же она торопилась в школу, училась музыке и занималась в балетном кружке Дворца пионеров. Вся эта обыденная сцена дается через восприятие конкретного человека — отца Леокадии,— в момент, когда он занимается своим обычным делом — поливает уличную зелень. Мы как бы читаем его мысли. Отец был даже удивлен, когда дочку приняли в балетный класс Вильнюсской консерватории.

Семья за столом... Чувствуется — очень не хватает Леокадии, но перед глазами отца ее письмо, фотоснимки — она танцует, она с друзьями.

Документалисты, склонные к более обыденному изображению событий, не удержались бы от соблазна и сняли бы хореографическое училище в Ленинграде, юную балерину с ее замечательными педагогами, ее первый экзамен, друзей из разных республик и т. д. Но ведь не в этом дело! Хорошо понимая свою задачу, Старошас и Браславский показывают нам два фотоснимка (какие часто получают родные от своих детей из других городов): один — план Ленинграда, второй — рояль и портрет Улановой. Это

для того, чтобы снова вернуться в Вильнюс к семье Ашкеловичюсов. Ведь речь идет не об искусстве балета вообще, а о судьбе рядовой семьи в Советской Литве. И когда вся семья дворника Ашкеловичюса присутствует на первом выступлении своей дочери в театре оперы и балета, когда слезы выступают на глазах матери, когда молодой балерине дарят куклу и она, счастливая и растроганная, кланяется восторженным зрителям, авторы киноочерка вновь возвращают нас на улицы Вильнюса, к старому дворнику. Он задерживается у афишной тумбы. На ней театральный анонс — «Спящая красавица», с участием его дочери, но это даже не столь важно. Важен вывод, вытекающий из всей этой несложной, на первый взгляд, истории: юность старого дворника Ашкеловичюса была совсем другой, чем светлая и многообещающая юность его дочери...

Никто иной раз не может с такой достоверностью, остротой и эмоциональностью передать характер того или иного события, как подлинный документ эпохи. Небольшие, на первый взгляд обыденные факты, почти незаметные для глаза и едва уловимые детали волнуют нас глубиной и сложностью подлинной жизни. Острые столкновения фактов и документов, сознательно поставленные рядом, в очерке «Мечты и судьбы» не только объясняют суть происходящего, но и в активной публицистической манере выявляют авторское отношение к нему.

Второй рассказ, посвященный революционному пути коммуниста-подпольщика и бойца Советской Армии Повиласа Моцкявичуса, интересен именно этой обрисовкой исторической обстановки, умением авторов передать напряжение и драматизм событий тех лет. Дело вовсе не в логической связке, при помощи которой В. Старошас и Л. Браславский перебрасывают этим рассказом «мостик» к новой, совершенно самостоятельной истории, а в том, что по своему духу и характеру он раскрывает еще одну страницу жизни народа — страницу его борьбы за счастье и свободу.

Фотографии и революционные листовки скупо, почти пунктирно, очерчивают время, когда народ боролся с фашистским режимом Сметоны. Съемка через решетку на мрачный каземат в тюремном дворе, горестно застывшие одинокие деревья, медленная панорама от них на могилу четырех коммунистов — все это с убедительностью кинолетописи передает тяжелую обстановку, в которой боролись и погибали литовские коммунисты. С этими суровыми кадрами зрительно смыкается эпизод начала войны с гитлеровской Германией — очень короткие динамичные цитаты из военных съемок.

В борьбе с фашистами, в одном из жестоких сражений на Орловско-Курской дуге гибнет Повилас Моцкявичус. Этот момент дан очень выразительно.



«Мечты и судьбы»

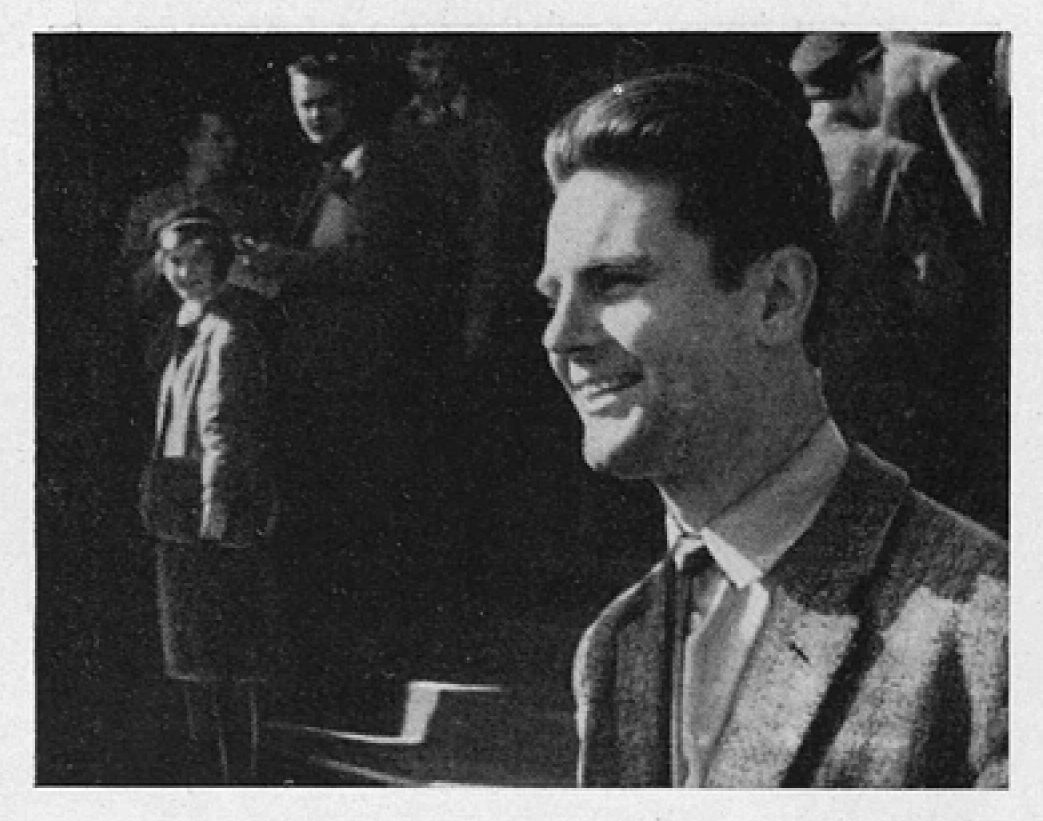
После портрета маленького сына Моцкявичуса... атака пехоты... взрыв... кадр застывает, и из него возникает портрет Моцкявичуса...

Бушует грозное море — родная Балтика. И вот уже море успокоилось. Действие переносится в наши дни.

И здесь у авторов, увы, срыв! Вялый и скучный, в общем-то иллюстративный эпизод с сыном героя в лаборатории Каунасского политехнического института. Совершенно другая, несвойственная очерку протокольная интонация.

«Мечты и судьбы»





«Мечты и судьбы»

Вся суть новеллы — в ее финале, в рассказе о том, как жена и сын героя, литовского коммуниста, едут в Россию на могилу отца. Снова очерк обретает силу и живое дыхание в кадрах, где широкий русский пейзаж, медленные, почти торжественные панорамы на лица матери и сына, на братские могилы, в которых похоронены русские воины и литовский подпольщик, коммунист, солдат...

Неудачи некоторых документальных фильмов и прошлых и последних лет, мне кажется, заключаются в том, что их создатели весьма плоско и фактографично излагают события. Примитивно фиксируя на пленке поступки людей, авторы не видят за ними характерных примет эпохи. Отсюда пресловутая протокольность, поверхностность в изображении действительности, а следовательно (что очень огорчительно для кинодокумента!), полная историческая бесперспективность документальной съемки. Восстанавливая поступки людей, которые почему-либо не удалось снять в момент свершения события, документалист рискует впасть в грубую инсценировку, попросту говоря, внести в кадр неправду, фальшь. Ведь воссоздавать нужно не частные моменты человеческого поведения, а характер самого события, атмосферы, обстановки. Это особенно удалось Л. Браславскому и В. Старошасу в завершающей новелле, в рассказе о том, как новые хозяева литовской земли сражались с буржуазными националистами и кулаками. Сочно снят ком земли в руке молодого агронома Ромаса Жюлиса. Почти стереоскопично показана сама земля, впитавшая столько пота и крови. Сильно воспроизведен эпизод гибели отца Жюлиса.

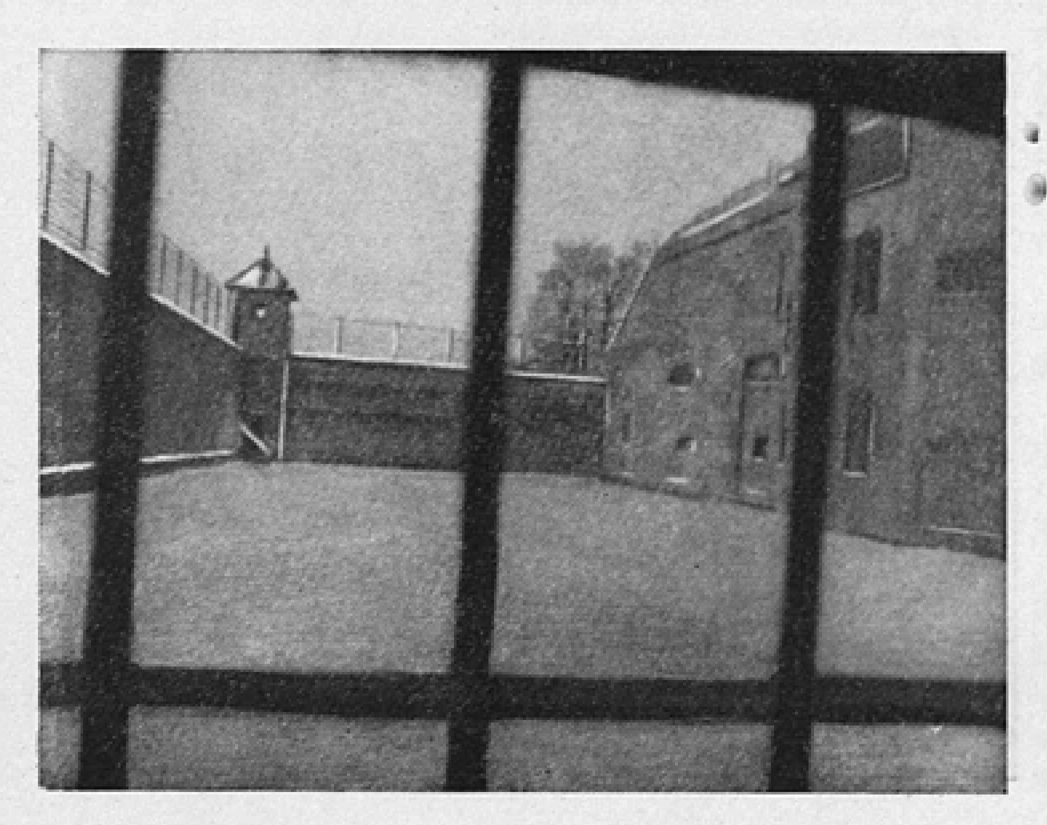
... Спокойная радуга на небе. Ясный, не предвещающий ничего плохого день. И вдруг вороны над зарослями глухого леса. Как мрачные тени, двойной экспозицией — фотоснимки бандитов. И в подкрепление натурный кадр — силуэт дома. Бандиты грозят расправой Жюлису. Однажды они ворвались в его дом. Вот вспыхивает тонкий луч фонарика, освещает вещи в комнате. Луч падает на кровать — на ней лежал Юлис, звучат выстрелы, и сразу черная пленка — бандиты убили отца девятерых детей.

Завершая взволнованный, гневный рассказ о том, как под пулями и топорами бандитов гибли тысячи борцов за новую жизнь, простые люди, за которыми шел народ,— на экране появляются подлинные документы — потрясающие снимки замученных, зверски убитых мужчин и женщин...

И кажется, обо всем этом вспоминал Ромас Жюлис — сын погибшего борца, сжимая в руке ком земли, которая теперь стала безраздельно народной.

Способность В. Старошаса и Л. Браславского передать характер явления, их внимание к атмосфере и настроению изображаемых событий, верность теме — вот то лучшее, что свойственно их очеркам «Они из Каунаса», «Мои друзья» и «Мечты и судьбы». Эти короткие ленты с их лаконичным, выразительным киноязыком намного богаче и содержательней иных полнометражных картин. Киноочерк «Мечты и судьбы» сделан в знаменательный год XXII съезда КПСС. И это не случайное совпадение. Литовские документалисты стремятся на конкретных, взятых из жизни примерах показать воплощение народной мечты о счастье, самоотверженную борьбу людей за светлое будущее Литвы в братской семье советских народов.

«Мечты и судьбы»



ОЛЕГ ПИСАРЖЕВСКИЙ

Утверждение гуманизма

Выход кинофильма «Строки Горького»* продемонстрировал новые возможности расширения публицистического арсенала кинематографа. В связи с фильмами, посвященными творчеству новаторов и изобретателей в науке и технике, уже доказывалось, что углубление познавательного элемента в документальном кино существенно обогащает его палитру. Эта тенденция в полной мере отвечает возросшей квалификации кинозрителя, который уже не удовлетворяется показом внешней стороны событий, а проявляет интерес к их глубинной сущности.

Ну а кинопублицистика?

Нам не доводилось встречать более или менее прямых высказываний, определявших ее границы чистой иллюстративностью. Эти границы и впрямь не так легко определить, ибо талант сценариста, режиссера и оператора даже элементарной хронике может сообщить большую впечатляющую силу, а тем самым многократно усилить смысловую нагрузку. Появление фильма «Рукописи Ленина», выпущенного Московской студией научно-популярных фильмов, позволило по достоинству оценить пропагандистское значение смелой попытки углубления кинопублицистики в область истории и психологии творчества. Пользуясь наиболее экономными средствами, без малейших претензий на внешний эффект, восстанавливая процесс рождения мысли гения революции, фильм этот приобрел весьма актуальное звучание и позволил зрителям воспринять весь строй ленинских идей, связанных с важными событиями истории партии, активно перекликающимися с ее сегодняшними задачами.

Новый фильм «Строки Горького» посвящен творчеству А. М. Горького — мы настаиваем на этом выражении — именно творчеству Горького, хотя кинематографическому анализу подвергается лишь несколько строк в нескольких произведениях великого писателя. Но тут-то и вступает в действие закон художественного отбора: строки эти столь значительны и отобраны столь точно и умело, что детальный рассказ о работе мысли, отчеканившейся в этих немногих строках, искавшей для себя наиболее точного художественного выражения, приобретает особую занимательность и глубокую поучительность. Немногие строки оказываются эпиграфом к собранию сочинений писателя.

Поучение преподносится в фильме отнюдь не обнаженно. Рассказ начинается с того, как А. М. Горький работал: «Рукописи правлю два, три раза. В окончательной редакции выбрасываю целые страницы, сцены». Так он сам говорил о своей работе, и вывод, который отсюда делают авторы фильма, что каждому искреннему писателю всегда присуща известная доля неудовлетворенности собой, своей работой, как бы уводит нас в творческую лабораторию поисков формы. Авторы на этом как будто бы даже настаивают, показывая, насколько огромен мир рукописей Алексея Максимовича Горького. Они ищут наглядных свидетельств его упорного труда, непрестанных поисков яркого, точного слова.

Никаких чрезмерных ожиданий, никаких заманчивых обещаний.

— Мы лишь прикоснемся к этому миру,— говорят авторы фильма зрителю. — Расскажем, как рождались и совершенствовались те несколько строк, которые стали крылатыми, вдохновенными изречениями о человеке — Человеке с большой буквы.

Всего лишь несколько строк... Но какое же за ними скрыто огромное содержание!

Авторы фильма нашли относящийся к 1900 году отрывок из письма молодого Горького Льву Толстому: «Глубоко верю, что лучше человека ничего нет на земле, и даже, переворачивая Демокритову фразу на свой лад, говорю: существует только человек, все же прочее есть мнение. Всегда был, есть и буду человекопоклонником».

А за пять лет до этого Горький уже создал гимн человеку-борцу — «Песню о Соколе». Появление на экране ее первой публикации в «Самарской газете» под другим заглавием и знакомство с первым сборником рассказов Горького, где «Песня о Соколе» дается уже под окончательным названием, тем, что вошло в нашу память,— все эти сами по себе любопытные кадры исторической хроники понадобились авторам фильма отнюдь не для того, чтобы ввести в фильм «аромат времени».

Дело в том, что в 1899 году писатель «переработал» «Песню». На отдельном листе он пишет добавления к старому тексту. Эти добавления особо

* Авторы сценария Л. Белокуров, А. Шумский. Консультант Е. Тагер. Режиссер Ф. Тяпкин. Оператор О. Краснов. Композитор В. Смирнов. Текст читает А. Консовский. «Моснаучфильм», 1961.

значительны: в них выделяется поэзия подвига. Горький помечает на листе: «В речь Сокола», а потом пишет: «Я знаю счастье! Врага прижал бы я к ранам груди и — захлебнулся б моей он кровью! О, счастье битвы!»

Показательны и те изменения, которые Горький вносит в конец «Песни». В тексте, опубликованном в «Самарской газете», звучали скорбные ноты:

«О, смелый сокол! Ты, живший в небе, бескрайнем небе, любимец солнца! О, смелый сокол, нашедший в море, безмерном море, себе могилу!»

В новой редакции этот мотив вытесняется зовом к борьбе, верой в грядущее:

«О, смелый сокол! В бою с врагами истек ты кровью... Но будет время — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!»

Авторы фильма предлагают зрителю оценить отдельные важные подробности: например, смену звукового строя и пейзажа. На отдельном листке Горький помечал: «В песню волн».

В их тихом шуме —
В их львином реве...
звучала песня —
гремела песня...
о смелой птице —
о гордой птице...

Так подготовлялась фраза, которая навеки прославила дерзновенную отвагу человека-героя:

«...Дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни!

Безумству храбрых поем мы славу!

Безумство храбрых — вот мудрость жизни!»

Об этом эпизоде мы рассказываем достаточно подробно для того, чтобы дать представление об основном приеме, которым пользуются авторы фильма.

В том же ключе показана горьковская работа над созданием его знаменитой «Песни о Буревестнике». И здесь прослежены те изменения, которые Горький внес в первоначальную редакцию, чтобы отчетливее прозвучал голос пророка и певца и созерцательная лирическая фраза: «Ждите, скоро грянет буря» — превратилась в ясный поэтический лозунг: «Пусть сильнее грянет буря!»

Познакомившись с оттенками этой поэтической фразы, зритель начинает понимать, насколько не случайно было то, что именно ею, как лозунгом, завершил одну из своих статей Владимир Ильич Ленин, когда разразилась первая русская революция.

Авторы фильма рассказывают далее о том, как работал Горький над пьесой «На дне», в частности, как совершенствовался монолог Сатина о Человеке. Авторы фильма остро подмечают (и по самой конструкции фильма эта находка в полной мере становится достоянием зрителя), что в монологе Сатина Горький вновь возвращается к тем мыслям, которые им постоянно владеют и которые он излагал когда-то Толстому; очищая первоначальную редакцию от неточных оборотов, от привкуса цитат, Горький приходит к совершенному, как кристалл, афоризму: «Человек! Это великолепно! Это звучит гордо!»

Эта фраза, впервые произнесенная в декабре 1902 года со сцены Московского Художественного театра, облетела весь мир. Авторы фильма придают этому факту особую наглядность, показывая в небольших отрывках французскую, английскую, немецкую, итальянскую и китайскую постановки знаменитой пьесы Горького.

И вот, наконец, кульминация фильма: работа Горького над лирико-философской поэмой, которая называется «Человек». Содержание письма к издателю Пятницкому показывает, какое большое значение придавал автор своей поэме. И снова примеры упорной работы, в итоге которой появляются страстные интонации:

«...Медленно, но твердыми шагами идет по праху старых предрассудков, один в седом тумане заблуждений, за ним — пыль прошлого тяжелой тучей. А впереди — стоит толпа загадок, бесстрастно ожидающих его. Они бесчисленны, как звезды в бездне неба, и — Человеку нет конца пути! Так шествует мятежный Человек — вперед! и — выше!»

И когда в заключительных кадрах фильма авторы его воспроизводят слова Горького о том, что, когда он впервые писал Человека с большой буквы, он еще не знал, что это за великий человек, а в 1903 году он постиг, что Человек с большой буквы воплощается в большевиках во главе с Лениным; когда они сообщают зрителю, что первоначальную редакцию очерка о Ленине Горький озаглавил «Человек», то эти ярчайшие факты биографии великого писателя озаряются новым светом. Они воспринимаются как закономерный итог огромной работы мысли и чувства, сделавшей Горького глашатаем революции, подлинным, как он выражался, «чувствилищем» ее.

Подчас мы несколько грешим упрощенным подходом в применении критерия современности. Было бы, разумеется, неправильно любое историческое сочинение вписывать в рубрику современной темы только на том основании, что в нем проявляется современный марксистский подход к оценке событий. Но т а к а я история, т а к о е литературоведение, какое нашло себе место в данном фильме, целиком работает на пропаганду великих идей, заключенных в новой Программе партии, ибо одно из важнейших направлений этой пропаганды — утверждение гуманизма, который находит наиболее полное и законченное выражение в реальной, близкой перспективе построения коммунистического общества.

ТАТЬЯНА ТЭСС

Америка, какой её увидел Франсуа Рейшенбах

Вероятно, нет на свете людей с одинаковым устройством зрения. Я говорю, конечно, не о близорукости или дальнозоркости или других свойствах зрения, данных человеку природой. Речь идет о наблюдательности, остроте глаза, проницательности, о способности обобщить увиденное, о точности и глубине зрительного восприятия — словом, обо всем том, что принято называть «умением видеть мир».

Это свойство особенно ярко сказывается у человека, когда он попадает в новую для него страну, новые обстоятельства. И уж, конечно, с особой силой оно развито у людей искусства.

Однажды известный кинорежиссер рассказывал мне, как он оказался впервые в Париже с тремя своими товарищами: оператором, сценаристом и художником. Они всюду ходили вместе и в первый же вечер за ужином обменялись впечатлениями.

И оказалось, что один из них увидел уйму маленьких жизненных деталей, не замеченных другими, но дающих очень много для общего представления о Париже.

Второй не заметил мелких деталей, но задумался над самым главным и типическим, сделал первые интересные и глубокие выводы.

Третий искал и видел только «эксцентрику», только самое непривычное для нас и привычное для Парижа, то, что не обычно, то, что остро, своеобразно.

А четвертый увидел так много большого и малого, о стольких рассказал подмеченных им событиях и явлениях, принес такой ворох интересных наблюдений, как будто у него было не два, а по меньшей мере восемь глаз...

И все они, как я уже говорила, повсюду ходили вместе, были вместе в одних и тех же кварталах, видели одни и те же улицы, кафе, магазины, дома, соборы, разговаривали с одними и теми же людьми.

Этот случай невольно пришел мне на память, когда я смотрела фильм французского кинорежиссера Франсуа Рейшенбаха «Америка глазами француза».

Франсуа Рейшенбах является режиссером, оператором и сценаристом этого фильма, он предстает перед нами как бы «в трех лицах». Но у всех этих «трех лиц», как легко можно догадаться, одинаковое восприятие увиденного. И если у Рейшенбаха, как у всякого художника, бывает иногда внутренний спор с самим собой, то ему все же, в общем, довольно легко договориться по всем вопросам и с оператором и со сценаристом...

И вот, являясь автором всего фильма, безраздельным хозяином всего материала — изобразительного, идейного, литературного,— распоряжаясь и звуком, и краской, и сюжетом, Франсуа Рейшенбах сразу же как бы говорит зрителям:

— Познакомьтесь с Америкой,— той, которую я увидел и о которой захотел вам рассказать. С необычной Америкой, увиденной мною, Франсуа Рейшенбахом.

Вместе с автором фильма мы входим в Америку через Золотые ворота.

Это мост, висящий между синевой воды и синевой неба, снятый в один из чудесных дней чудесного лета. Сан-Франциско, 30 августа, закат... Есть ли красивей вход в Америку, чем этот, есть ли нарядней точка, чем та, которую выбрал для съемки первых кадров оператор?

И почему он выбрал именно эту точку?

— Пожалуй, немного случайно,— так признается нам сам Франсуа Рейшенбах.

— Может быть, потому, что отсюда начинаются дороги ко всем возможным Америкам, и все они возможны,— продолжает размышлять он. — Начало фильма — это всегда минуты выбора и решения. Отсюда много путей — то ли лавировать по поверхности страны, любоваться ее пейзажами, рассматривать ее здания, ее «декорации», то ли углубиться в огромное тело страны, и открыть глаза, и вглядываться в то, что покажут вам люди, о чем захотят они вам поведать...

Но Франсуа Рейшенбах идет по дороге воспоминаний, романтичной и далекой дороге пионеров.

Он проходит по ней в сумерках, и она открывается ему — дорога людей, лошадей, огромных фургонов, дорога странных караванов, движущихся на запад, дорога первых путников, первых искателей счастья, сны его детства.

Кто эти люди, бредущие в сумерках? Откуда они? Куда идут?

Это простые жители одного из городков. Большинство из них работает в маленьких фирмах, служит в бюро. Но так же, как и сам Франсуа Рейшенбах, они идут к снам своего детства.

Один раз в году они оставляют свои конторки и столы, забывают о повседневной работе. Они обувают сапоги, нанимают лошадей, достают старомодные фургоны, которые, наверное, остались только в музее, и идут, как пилигримы, на древнюю дорогу.

Их влечет туда чувство, непреодолимое, как ностальгия.

Может быть, это жажда романтики и приключений; может быть, это тоска по героическим временам... В течение трех дней и трех ночей эти служащие и клерки живут жизнью пионеров, суровой и романтичной. А может быть, их привела на эту древнюю дорогу суеверная надежда, что можно начать жизнь сначала, повторить поиски счастья?

Каково же оно, это счастье американца? И не об этом ли расскажет нам фильм?

Ну вот, пожалуйста,— мы с вами оказались еще в одном из красивейших мест Америки. Пустынный и прекрасный пляж Санта Моника в Калифорнии ранним мартовским утром, в теплый, золотой, ликующий час. Двое влюбленных на пляже. Они играют и дурачатся в теплой синей воде, они целуются, прильнув друг к другу... Ну что ж, радость любви, украшенная роскошью природы,— может быть, это и есть счастье.

Но — стоп! — погодите минутку, не торопитесь с выводами.

Это вовсе не влюбленные. Это всего лишь две модели, позирующие перед объективом, две модели, имитирующие любовь. До той минуты они не знали друг друга. Их соединил случай, они позируют по заказу фирмы, для рекламной фотографии, для рекламы курорта, пляжа, беззаботного отдыха, американского счастья.

Вместе с фотографом фирмы их запечатлел и Рейшенбах. На кадре пленки эта пара будет соединена навсегда. Но внезапно мы видим, что игра перешла в реальную жизнь. Тайный толчок смутил позирующие модели. Что это — профессиональная совесть? Или модели увлеклись собственной игрой? Двое на пляже целуются напропалую, позабыв о киноаппарате.

В общем им наплевать на то, что их снимают, наплевать на то, что их случайная и внезапная страсть запечатлена на пленке, стала предметом изображения. И в этой обнаженной страсти, не прикрытой ни любовью, ни нежностью, откровенно и бесстыдно выставленной для обозрения, есть что-то такое опустошенное, такое жестокое и печальное, что вряд ли может идти речь о счастье.

И все же...

Мечтайте о счастье, надейтесь на счастье — настойчиво требуют от каждого простого американца могучие средства «паблисити». Возвеличить идею счастья — вот первая цель американской рекламы. Для этого служит многое, в том числе тысячи и тысячи фотографий, запечатлевших праздничную сторону жизни, воскресные картинки современной Америки. Фотографии сигарет и кэмпингов, зубной пасты и курортов, автомобилей и загородных домов, модных причесок и необыкновенных цветов — все это можно снять за один миг, зафиксировать на пленке, заставить жить и действовать дальше, возвеличивая идею американского счастья.

За умеренную цену можно так же снять самых прекрасных девушек мира или предпочесть сорвать по своему вкусу запретный плод, запретную орхидею... Может быть, это тоже окажется счастьем?

Или сфотографировать прославленного лыжника, который позирует с такой охотой.

Эти воскресные картинки ревностных любителей-фотографов, стремящихся запечатлеть праздничную сторону жизни, показывает на экране Рейшенбах.

В каждом американце живет фотограф, утверждает Франсуа Рейшенбах, а в каждом фотографе обязательно живет турист. Их фотоаппараты — это их память. Когда они вернутся домой и усядутся в свои кресла с альбомами фотографий на коленях — они снова начнут путешествовать.

Но когда вот эти люди, простые американцы, путешествуют в своей собственной стране, видят ли они ту же Америку, что и мы?— продолжает размышлять автор фильма.— Испытывают ли они чувство, что посетили другую планету,— чувство, которое испытали мы? Ощущают ли они, как мы, природу еще дикой; есть ли у них впечатление, что слишком пышны декорации, слишком далеки горизонты?

Обо всем этом рассуждает Рейшенбах, вглядываясь в пейзажи Америки, в лица ее людей, знакомясь с ней — с той Америкой, которую он выбрал, которую он решил разглядеть и показать нам.

И, вдруг решившись, ведет нас прямо в страну Диснея, в царство сказок, игр и волшебства, в фантастический мир, который посещают в день двадцать пять тысяч визитеров.

В Америке существуют тысячи маленьких искусственных мирков, и страна Диснея — один из них. А вот и город Призраков, который мы видим в фильме дальше.

Город Призраков, что находится близ Лос-Анжелоса,— живой музей далекого прошлого. Там тоже можно пережить немало ничем не угрожающих приключений. Билет дает вам право испытать нападение бандитов в масках, и традиционное ограбление почтового вагона, и много других острых, но вполне безопасных ощущений. Актеры Голливуда, с полным знанием дела исполняющие свои роли, помогают оживить этот фантастический город. Пожалуйста, знакомьтесь с ним! Вы можете прогуляться сквозь мечту города, вдохнуть мечту приключений или

посидеть рядом с мечтой беспечного и неотягощающего жизнь адюльтера...

И вот из этого безопасного волшебного мирка, из прогулки в добродушную фантастику, где даже бандиты в масках не более опасны, чем ягнята, автор фильма переводит нас в реальную жизнь.

Не думайте, что он повел нас прогуляться по улицам обыкновенного города. Он повел нас прямо в тюрьму, в американскую тюрьму, чтобы показать ее такой, какая она есть.

С той обстоятельностью, с какой он снимал страну Диснея, Франсуа Рейшенбах делает съемки в тюремной камере. Он показывает зрителям человека, совершившего два тяжелейших преступления и приговоренного в общей сложности к ста годам тюрьмы.

Для чего Рейшенбах пришел сюда со своим киноаппаратом? Может быть, он хочет показать жизнь заключенных или рассказать об их судьбах?

Нет, у него другая цель.

Решив показать зрителям «необычную Америку», он остается верен своей задаче и находит и здесь нечто такое необычное, чего уж, пожалуй, никогда не встретишь в иных местах.

Каждую осень, в воскресный день октября, в одной из тюрем Техаса, в специальном, находящемся внутри тюремной ограды цирке собираются преступники. Они приезжают сюда из всех тюрем соседних городов. Преступники одеты в положенную форму— в белую одежду, которую они ткали собственными руками.

Арена вмещает двадцать пять тысяч зрителей — ровно такое же количество людей, какое проходит за день по волшебной стране Диснея. Рейшенбах не подчеркивает это специально, но если он сообщает нам обе эти цифры, мы вправе припомнить их. Зрители приходят в цирк издалека. Одни из самых страстных и фанатичных болельщиков — это солдаты охраны.

И вот игра начинается.

Есть ли еще на свете игры столь жестокие и опасные, предназначенные для людей, которым уже нечего терять и нечего страшиться, скачки, где падение — это всегда увечье, а поражение — неминуемая гибель? Подобно тому как тореро стремится убить собственную смерть, так заключенные скачут за собственной свободой... Это зрелище полно зловещей безнадежности, обреченности, холодного любопытства, с каким рассматривают и гибель человека, и его надежду, ибо подбодряющие клики болельщиков таят в себе не жалость или участие, а лишь откровенный азарт, жажду острого ощущения...

Наконец игра закончена.

После двух часов представления каждый заключенный возвращается в тюрьму. На воротниках арестантов есть номера, которые позволяют быстро «рассортировать» их, развести по местам. Совершается последнее «доброе дело» в этом городке Техаса: каждый заключенный уходит, держа в правой руке горячую сосиску — классический американский «хот дог», а в левой руке — котлету.

Они возвращаются в свои камеры с воспоминаниями о проигранной свободе и о том, что каждый из них был в этот день клоуном на арене цирка.

...Но есть ли все-таки счастье, то самое американское счастье, которое возвеличивает реклама, счастье, о котором люди мечтают, которое ищут?

Пожалуйста, оно есть! Искусство монтажа — волшебное искусство, оно дает возможность сразу перенести вас из одного мира в другой. И режиссер, не дав вам минуты даже для вздоха, тут же показывает это простодушное счастье.

Огромный торт из мороженого украшен, как невеста. Это первая влюбленная встреча с ним маленького американского мальчугана. Рыжий, весь в золотых веснушках, с торчащим хохолком, мальчуган вгрызается в эту башню мороженого, в этот душистый и сладкий ледник, который наконец-то ему достался. Нет, что говорить, все-таки мечты сбываются...

Что же еще здесь делают в том возрасте, который мы, взрослые, называем «золотым»?

Детские автомобильные гонки, в которых участвуют даже малыши, гонки с победителями и побежденными, со звездами и внезапными знаменитостями.

Или знаменитый «хула хуп»— конкурс неутомимых знатоков, которые вертят этот обруч с неслыханным искусством, какое все же не может пробудить в нас даже любопытства, настолько бессмысленным выглядит это занятие...

Режиссер ведет нас по «необычной Америке», показывая то один, то другой ее угол.

Сейчас проходят перед нами по экрану близнецы всех возрастов — от малышей, мирно спящих в коляске, до престарелых дам; проходят по двое, по трое, пугающе похожие друг на друга, как бывает во сне...

Нежданно мы заглядываем в «школу отцов», где будущих родителей подготавливают к их будущим обязанностям, и они, купая и укладывая ненастоящих детей, готовятся пережить настоящие отцовские чувства...

Не пропускайте случая пойти в школу! Учитесь— это лучшее средство, чтобы не стареть! Вот в чем стараются убедить себя люди, которых мы видим на экране. После трех недель обучения эти молодые люди получат «диплом отца». А пока они забавляются этой тренировкой родительских обязанностей, родительской заботы, как забавляемся ею и мы, глядя на них...

А вот еще одна школа. Совсем особая, ни на что не похожая.

Школа стриптиза в Лос-Анжелосе.

Конечно, не они первые придумали обнаженных женщин — это существовало и до того, как была открыта школа. Но, пожалуй, они первые придумали дать им «теоретическую основу», снабдить эту холодную карикатуру на соблазн подлинной эрудицией, точными правилами поведения. Да, уж действительно, не пропускайте случая пойти в школу, учитесь — это лучшее средство, чтобы не стареть...

Свадебное путешествие молодоженов... Америка кэмпов, придорожных отелей, автострад... Улыбающаяся красавица «мисс Америка»... Руины и неизвестная старая дама, которая бродит среди них как привидение... Кто она? Нам сказали, что она — итальянская принцесса, доверительно сообщает Рейшенбах. Но мы не знаем и никогда не будем знать, что она здесь делала и что искала среди руин. Может быть, воспоминания?

Аэропорт, футболисты, любители-оркестранты, школы, дети, машины, дороги... То, что увидел Рейшенбах, то, что открылось его глазам, ищущим, вглядывающимся, открывающим необычное в обычном.

Фильм движется к финалу. Но не думайте, что путешествие по Америке уже закончилось.

На экран влетают «дьявольские водители», мы видим чудовищные автомобильные гонки, где преднамеренно создано все, чтобы авария автомобиля была неминуемой, а уцелевшая жизнь — случайностью.

Быстрей, еще быстрей, быстрей, чем воды Миссисипи, быстрей, чем полет ветра, чем движение крови в венах... Машины, идущие с дьявольской скоростью, налетают на препятствия, переворачиваются, видны взрывы, пламя пожаров...

Перевернутые вверх колесами, пылающие, вздрагивающие, как смертельно раненные насекомые, лежат на дороге машины. Водителей нет, и мы не знаем, что с ними.

Что влечет людей к этому зрелищу, что заставляет снова повторять дьявольские гонки? Азарт, погоня за призом, отчаяние, сумасшедшая жажда риска?

Или, быть может, те, что гордятся своей цивилизацией, своим высоким комфортом, испытывают странную, болезненную радость, видя падение и разрушение орудия скорости, мощного автомобиля, одного из главных символов комфорта?

Все ближе и ближе конец фильма. И тут-то автор его показывает нам карнавал, долгий праздник, феерию ночного веселья.

Ох, как невесело это веселье, сколько в нем безысходности и пустоты! Беспощадно, кадр за кадром Рейшенбах показывает нам этот угарный праздник, в котором обнажены не тела людей, а их души. Не стоит, пожалуй, пытаться объяснять нам, что их банды — это ностальгия по коллективу, а их жестокость — это тоска по любви.

...Какая же она все-таки, эта «необычная Америка», увиденная Франсуа Рейшенбахом?

Мы вошли в нее через Золотые ворота. Оттуда начинались дороги ко всем возможным Америкам. К той Америке, которая производит, и к той, которая думает, и к той, которая надеется и ищет, и к той, которая отталкивает, и к той, которая борется. Но в сложной и разной жизни, которой живет огромная страна, глаз художника искал и находил лишь то, что казалось ему его главной темой, основным материалом изображения.

И тут-то мы снова возвращаемся к разговору о разном устройстве человеческого зрения.

В поле зрения Франсуа Рейшенбаха не вошла простая жизнь простых людей. Он не делал выводов, не обобщал увиденное.

Его глаз не останавливался на многом из того, что, быть может, нам хотелось бы увидеть.

Он выбирал необычное, искал поражающее, задумывался над непонятным.

Но его рассказ правдив и беспощаден. Его наблюдения остры. Его раздумья своеобразны. Это талантливый мастер, и печать его таланта лежит на всем, что он сделал в фильме, и как режиссер, и как оператор, и как сценарист.

Страна, которую он запечатлел в своем фильме, показалась мне страшной страной. Но Франсуа Рейшенбах не хочет обвинять и судить, не пытается объяснять. Он даже старается убедить себя и нас, что любит эту страну, которую нам показывает.

Но мы, посмотрев его картину, никого в ней не полюбили. Мы встретили опустошенные души, веселье без радости, страсть без любви, спорт без цели, дома без счастья. Дома смотрели на нас пустыми глазницами окон — огромные, уходящие под самые облака здания,— и жизнь в них показалась нам бездомной, неуютной, безрадостной.

Этот странный, сложный, полный неожиданностей город, эту увиденную им Америку Франсуа Рейшенбах рассматривает, как огромный магазин с точно такой же вывеской, какая бывает на настоящем, большом американском магазине: «Если вы не знаете, что вы хотите,— входите: мы это имеем».

Америка, увиденная Рейшенбахом, действительно необычна. И в ней действительно есть многое, как и полагается в огромном магазине.

Кроме настоящего человеческого счастья, которое, как известно, не продается.

Кроме еще многих и многих вещей, которые могли бы заставить нас захотеть заглянуть в нее снова, захотеть поговорить и встретиться с теми людьми, что прошли перед нами на экране.

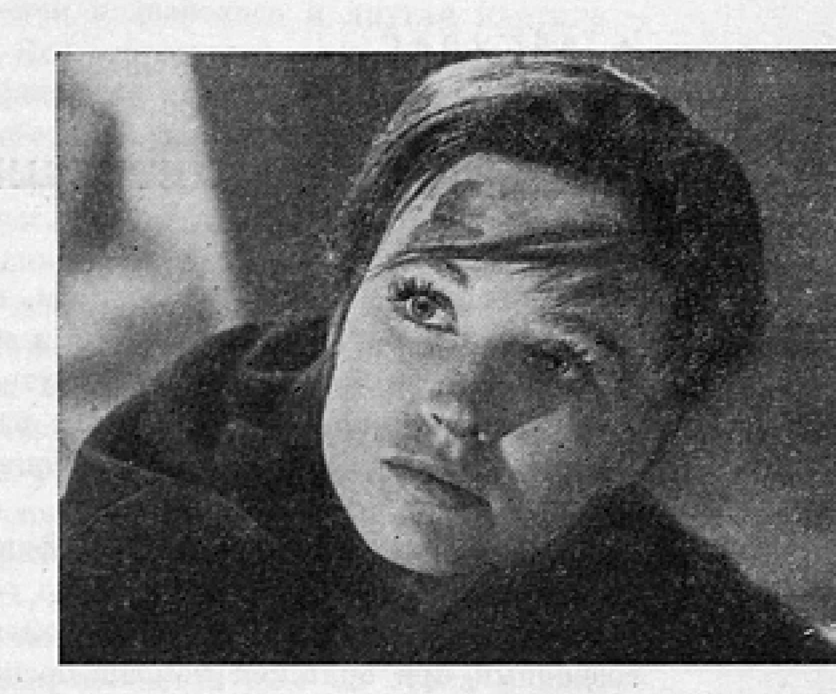
Со всеми теми, кого мы увидели в этом фильме о необычном и, вероятно, для этой страны очень и очень обыкновенном.



Кадр из фильма

«БИТВА В ПУТИ»

Авторы сценария Г. Николаева, М. Сагалович. Режиссер В. Басов. Оператор В. Николаев. Художник Г. Турылев. Композитор В. Баснер. Звукооператор В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1961



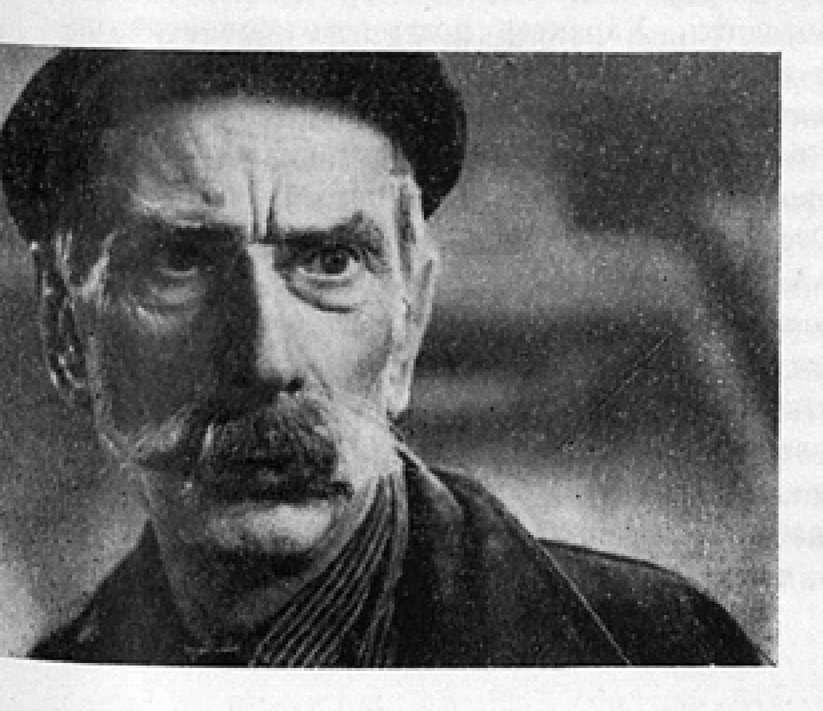
Н. Фатеева — Тина



Л. Крылова — Даша



М. Ульянов — Бахирев, М. Названов — Вальган



Н. Сергеев — Василий Васильевич Сугробин

А. ВЕСУЛАС

Традиции и завтрашний день

Готовясь к XXII съезду партии, кинематографисты Советской Литвы, еще и еще раз оглядываются на пройденный путь, оценивают результаты своего труда на одном из важнейших участков коммунистического строительства — на идеологическом фронте.

История литовской кинематографии начинается с 14 августа 1944 года, когда вышел в свет первый тематический киножурнал «Освобожденная земля», созданный при братской помощи московских документалистов. С этого памятного дня прошло только семнадцать лет, а ныне литовская кинематография известна далеко за пределами республики.

Больших успехов добились мастера документального жанра. Не раз литовская хроника занимала первое место на традиционных прибалтийских смотрах. Далеко за пределами Литвы известно имя лауреата Сталинской и республиканской премий оператора-режиссера В. Старошаса. Его очерки «На родине», «10 дней в Польше», «Они из Каунаса», «Мои друзья», «Мечты и судьбы» завоевали всеобщее признание и популярность.

Создана и художественная кинематография. Летом 1960 года, впервые выступив на международной арене, на кинофестивале в Карловых Варах, молодые литовские кинематографисты получили один из трех главных призов за картину «Живые герои».

За короткий срок литовская кинематография вышла на большой простор, перед ней открылись новые горизонты, новые дали. И сегодня можно смело сказать, что она стала неотъемлемой частью литовской советской культуры. Она стала наиболее массовым искусством. Если в прошлом году театры Литвы дали 3539 спектаклей, на которых побывали 1240 тысяч человек, то каждый литовский фильм в среднем смотрят 20 миллионов зрителей — аудитория, в семь раз превышающая население республики.

Нельзя, однако, забывать, что всеми своими успехами молодая литовская кинематография обязана традициям и опыту старших искусств, в первую очередь — литературы.

С первых дней зарождения литовской кинематографии у ее колыбели стояли писатели. Вспомним такие картины, как «Над Неманом рассвет», «Игнотас вернулся домой», «Мост». Все они рассказывают об узловых, решающих моментах в судьбе народа. Эти картины являются достойными продолжателями социалистических и революционных тенденций литовской литературы.

Центральный образ фильма «Игнотас вернулся домой» — кузнец Игнотас — типичный представитель деревенской бедноты. Вернувшись из охваченной революционным пожаром России, он становится вожаком масс, обращается за помощью к городскому пролетариату. Картина убедительно рассказывала, как народ под руководством партии боролся за свои права.

При непосредственном участии писателей был создан фильм «Юлюс Янонис». Картина пронизана революционным духом, благородными идеями интернационализма, мира и дружбы. По своему жанру фильм биографический. Простой деревенский паренек — Юлюс Янонис — на последние гроши, скопленные родителями, отправляется учиться в гимназию. В картине показан рост его гражданского самосознания. Характер поэта-революционера показан в развитии, движении.

«Мост» открывает другую страницу истории. Картина повествует о борьбе литовских патриотов с гитлеровскими захватчиками в суровые годы Великой Отечественной войны.

А «Адам хочет быть человеком», «Живые герои»? Их появление на экранах, их успех во всесоюзном и международном масштабе также связаны с именами известных писателей. Так, отправной точкой для авторов фильма «Адам хочет быть человеком» послужил роман В. С. Гира. По рассказам Ю. Балтушиса и П. Цвирки сняты две первые новеллы «Живых героев». В свое время о фильме говорилось

подробно и обстоятельно. Укажем лишь на следующее. Создатели фильма бережно отнеслись к литературной традиции, выражающейся в реалистической манере показа действительности, в ясной и четкой фразе диалога, в лиризме повествования. Но авторы киноновелл выступают и как новаторы. Они придали новеллам новую форму, объединив четыре рассказа в одно целое. Конечно, групше молодых кинематографистов не принадлежат в этом отношении лавры первооткрывателей: фильмы, составленные из отдельных, сюжетно законченных новелл, выпускались и раньше. Но за последние годы таких фильмов было мало.

Картина «Живые герои» еще раз доказала, что маленький метраж — не помеха для больших мыслей и больших чувств. Это особенно отчетливо видно в «Последнем выстреле», третьей, лучшей новелле. Сценарист Г. Шаблявичус и режиссер А. Жебрюнас сталкивают в этой новелле девочку и бандита, которые олицетворяют собой два мира: настоящее и прошлое, жизнь и смерть. Каждый кадр, каждая сцена, мастерски снятые оператором И. Грицюсом, несут философскую нагрузку, большую мысль. Изобразительное решение фильма пронизано поэтичностью, символикой и заставляет вспомнить работы художника М. Чюрлиониса и пейзажи А. Жмуйдзинавичуса.

В «Живых героях», пожалуй, яснее, чем в других фильмах, выражены основные стилистические особенности молодой литовской кинематографии. Нас подкупает спокойный, неторопливый тон рассказа, лишенный каких бы то ни было внешних эффектов. Эта манера свойственна лучшим произведениям литовской литературы и изобразительного искусства. Эти традиции, сложившиеся в течении десятилетий, несомненно оказывают влияние на стилистику современного литовского киноискусства.

«Живые герои» показали, что в литовской кинематографии работают способные, ищущие люди. Казалось, должны были последовать работы, закрепляющие первые успехи. Но, увы, этого не случилось. Картина «Когда сливаются реки», снятая по одноименному роману белорусского писателя П. Бровки, носит отпечаток серости, посредственности, примитивности. Где же причины неудачи?

На этом примере отчетливо видно, что хорошая литературная первооснова не всегда способна сама по себе обеспечить создание интересного, значительного фильма. Роман «Когда сливаются реки», повествующий о дружбе народов, о преодолении национальной замкнутости, предрассудков в сознании людей, о чистой и светлой любви, дает достаточно материала для кинофильма. Весь вопрос в том, как кинематографически «подать» этот материал. Именно здесь создателей картины и постигла неудача.

Сценарист И. Шилов и постановщик Б. Шрейбер, вместо того чтобы сосредоточить свое внимание на углубленной обрисовке характеров, по существу все свели к спорам о технических подробностях проекта будущей гидростанции. Понятно, что такой «конфликт» не может вызвать особых зрительских эмоций. Так в итоге появился фильм, роняющий марку студии. Мало того. Серьезным переделкам в процессе съемок подверглась и другая картина — «Канонада». Все это говорит о том, что литовские кинематографисты за последнее время снизили требования к себе, работали не в полную силу.

Опубликованный в печати проект Программы Коммунистической партии Советского Союза ставит перед работниками идеологического фронта новые грандиозные задачи. Каждую новую работу мы должны оценивать с точки зрения того, насколько помогает она воспитывать людей в духе идеалов строящегося нами и теперь уже близкого коммунистического общества.

Литовские кинематографисты создали за последние годы ряд произведений, значительных и интересных по мысли, по мастерству, по творческому своеобразию. Но почти все они обращены к вчерашнему дню. Тема современности еще не стала в центре повседневного творческого внимания. Это особенно нетерпимо, если учесть, что мощность студии невелика: две-три картины в год. Сейчас, например, в производстве находится лишь одна полнометражная картина — «Жаворонок — птица земная», повествующая о выпускниках средней школы, о поисках ими своего места в жизни. Правда, студия готовится к запуску еще одного фильма, но он посвящен событиям прошлого.

Может быть, имеются хорошие виды на будущий год? К сожалению, здесь пока тоже много неясного. Законченных, готовых литературных сценариев нет. До сих пор сценарный отдел работал инертно, без огонька. Писатели, по сути дела, перестали работать для кино. Почему создалось такое ненормальное положение? Кто тут виноват? Скажем прямо — в первую очередь киностудия, ее сценарный отдел. Именно здесь, в сценарном отделе, на писателей смотрят порой с каким-то недоверием, считая, что им не по силам овладеть «тайнами» кинематографического языка. А с другой стороны, всячески захваливались разные окололитературные «деятели», пришедшие в кино за длинным рублем. При таких обстоятельствах сложилась нездоровая атмосфера во взаимоотношениях студии и писателей. Следует, правда, сказать, что теперь положение исправляется. Новое руководство сценарного отдела принимает меры, способствующие приходу писателей в кино, меняется стиль работы, первостепенное значение придается темам о современности.

Плодотворной работе писателя в кино мешало до сих пор еще одно существенное обстоятельство. Как правило, автор сценария долгое время работал только с редактором, а режиссер стоял в стороне, занимая роль пассивного наблюдателя, порой даже не зная, над чем работает сценарный отдел. Режиссер знакомился лишь с законченным трудом и либо предлагал коренную переделку сценария, либо безапелляционно отвергал его. Практика прикрепления режиссера к определенному автору не была узаконена. Такой стиль работы пагубно сказался на ряде сценариев. Интересы дела требуют, чтобы автор сценария и режиссер постоянно были в творческом контакте. Только тогда можно рассчитывать на положительные результаты.

Развитие литовской кинематографии тормозит не только сценарная проблема. С каждым днем все острее дает себя знать и проблема номер два — нехватка актеров. Единственный источник, снабжающий киностудию актерскими силами,— театры республики. Естественно, что на каждую постановку студия пытается получить лучшие силы. Театры же, отдавая ведущих актеров на съемки, вынуждены опираться на второстепенный состав, что в свою очередь незамедлительно сказывается и на художественном уровне спектаклей. Не удивительно поэтому, что конфликты между театрами и студией стали за последнее время особенно частыми.

Некоторое время тому назад возникла идея — на самодеятельных началах создать актерскую студию, которая готовила бы кадры для кино. Но возникли трудности с преподавательским составом, с помещением — и ничего конкретного так и не было сделано. Теперь найден другой путь решения этого вопроса. Киноактеров будет готовить театральный факультет при консерватории. В этом году состоялся первый набор. Надо полагать, что это поможет в какой-то степени разрешить актерскую проблему.

Литовская киностудия располагает талантливыми творческими кадрами. Опираясь на лучшие традиции национального искусства, кинематографисты Литвы должны создавать произведения, достойные великих дел народа. Нельзя забывать, что зритель ждет от нас фильмов, отражающих сегодняшний день республики, фильмов, показывающих самое прекрасное, что есть в нашей жизни,— нового человека, строящего коммунизм.

ИТОГИ XXII КИНОФЕСТИВАЛЯ В ВЕНЕЦИИ

Жюри XXII Международного Венецианского кинофестиваля распределило свои премии следующим образом:

Главную премию фестиваля — Золотого льва св. Марка — французскому фильму «В прошлом году в Мариенбаде» (режиссер Ален Рене);

Специальную премию жюри за режиссуру «оригинального фильма» — советской картине «Мир входящему». Режиссеры А. Алов и В. Наумов получили также премию итальянских кинокритиков;

Золотой кубок Вольпи за лучшее исполнение женской роли — французской актрисе Сюзанне Флон, исполнившей роль матери в югославском фильме «Ты не убьешь» (советские зрители видели эту актрису во время гастролей французского театра «Старая голубятня»);

Золотой кубок Вольпи за лучшее исполнение мужской роли — японскому актеру Тоширо Мифуне, исполнителю главной роли в фильме «Телохранитель» (Мифуне знаком советскому зрителю по фильму «Рикша»);

Премию за первую постановку — Витторио Де Сета, режиссеру итальянского фильма «Бандиты из Оргозолы».

Международная организация кинокритиков присудила свою премию итальянскому фильму «Разбойник» режиссера Ренато Кастеллани.

Премия Сан Джорджа, учрежденная деятелями культуры Венеции, присуждена итальянскому фильму «Бандиты из Оргозолы».

Е. ЗАГДАНСКИЙ

В битве за зрителя

Как сделать научно-популярный фильм интересным?

Какую тему выбрать для постановки?

Как найти форму, которая наилучшим образом донесла бы до зрителя познавательность материала?

Об этом много говорят и спорят — ведь это решает успех или неуспех картины.

Еще Белинский мечтал о новом жанре — «романе мысли», где бы в центре внимания находились не характеры героев, а их поиски и открытия.

Аналогичную идею, как известно, высказывал и Лев Толстой: «Почему мы занимаемся все характерами наших героев? — спрашивал он.— Почему бы не заняться нам их умом?»

Успех таких замечательных произведений, как «Охотники за микробами» Поля де Крюи, «Жизнь растения» К. А. Тимирязева, «Путешествие на «Кон-Тики» и «Аку-Аку» Тура Хейердала учит многому. Но прежде всего эти примеры показывают, что талантливо созданные популяризаторские работы занимают почетное место на книжных полках многих людей всех континентов мира...

Научно-популярная кинематография своими лучшими произведениями также прокладывает путь в блистательное будущее своего жанра.

Вслед за открытиями, сделанными Н. Грачевым в фильме «Они видят вновь», А. Згуриди в фильме «Лесная быль» и Б. Долиным в «Истории одного кольца», появляются и другие талантливые работы. За несколько последних лет ряд фильмов привлек к себе широкое внимание. Мы имеем в виду — «Тайна вещества» и «Путь к звездам» П. Клушанцева, «За жизнь обреченных» Д. Яшина, «Перед прыжком в космос» В. Моргенштерна. Широкую популярность обрел и целый ряд зарубежных фильмов: «В мире безмолвия», «Анаконда», «Голубой континент» и др.

Почему же одни фильмы завоевывают зрителя, а другие проходят незамеченными?

Видимо, в этом есть какая-то закономерность. Попробуем ее выявить, обратившись к литературе и искусству, наиболее тесно связанным с кинематографом.

Прежде всего вспоминаются широко известные литературные правила Льва Толстого и в особенности последний их пункт: «На всякое сочинение свое, критикуя его, смотреть с точки зрения читателя ищущего в книге только занимательности».

Хорошо, могут возразить нам, эти строки были написаны около ста лет назад. Может быть, в наше время уже сформировались новые взгляды, новые требования к авторам.

Но вот что писал об этой же проблеме значительно позже Алексей Толстой: «...наш голос особенный, и не только читатели Советского Союза, но полмиллиарда трудящегося населения земного шара с нетерпением ждет от нас, когда же мы заговорим во всю силу социалистического реализма о больших людях и о больших делах ясно, просто, художественно-убедительно, умно, во всеоружии культуры и занимательно, занимательно, ибо скучная книга скучнее скучной жизни».

Неправильное толкование многих вопросов, связанных с этой проблемой, приводит даже опытных режиссеров научно-популярной кинематографии к весьма серьезным ошибкам. Так, любые попытки «оживить» тему за счет «игрового» материала неизменно оканчивались провалом.

Однако горькие уроки не прошли даром. Был сделан вывод — занимательное решение темы надо искать в глубине самого материала.

Но что же считать «занимательностью»?

Нельзя ли расчленить этот термин на сумму составляющих и таким образом попытаться найти ответ?

По всей вероятности, одно из требований занимательности — необходимость овладеть вниманием зрительного зала; больше того, удержать внимание в своей власти на протяжении всего фильма.

И здесь мы должны помнить о том главном, что влияет на организацию внимания,— о направленности личности человека, направленности его интересов.

А интересы зрителей в подавляющем своем большинстве связаны с современной темой, формируются

повседневной жизнью, работой. Значит, успех или неуспех фильма будет зависеть от того, насколько авторы сумели нащупать основные, наиболее волнующие сегодня проблемы.

Есть еще одно чрезвычайно важное условие: без глубокой, большой мысли, заключенной в фильме, любые изощрения сценариста и режиссера, пусть они будут архизанимательны, не смогут привести к успеху. Более того, они превратятся в свою противоположность и продолжат пресловутую «линию росомахи» из фильма «Человек идет по следу».

По реакции зрительного зала нам хорошо известно, что способностью возбуждать и удерживать это внимание обладает также новизна материала.

Возможно, краткость сюжетов в киножурналах определяется именно тем, что представленный материал владеет вниманием аудитории главным образом в силу своей новизны. То же самое можно сказать и о материале, из которого мы можем извлечь для себя конкретную пользу. Магической способностью удерживать внимание обладают также эстетические достоинства.

Но как быть с научно-популярными фильмами, рассчитанными на массового зрителя? Ведь в зрительном зале будут люди разного возраста, разных профессий, с самыми разнообразными запросами, интересами, склонностями.

То, что для одних зрителей будет новым, другим покажется устаревшим. Если для одной категории людей материал будет полезен, то других он станет раздражать своей ненужностью.

Вспомним, однако, что необходимость завоевать внимание аудитории заставила драматургов и писателей выработать особые приемы. Возможно, что в самом широком смысле слова законы сюжетосложения являются той суммой приемов, которые помогают овладеть вниманием читателей, зрителей, слушателей.

Если мы проанализируем функции всех элементов сюжета с этой точки зрения, то убедимся, что экспозиция призвана сосредоточить внимание зрителя на теме фильма; в завязке будет изображение возникших противоречий и т. д.

Непрерывное развитие действия даст возможность удержать внимание аудитории. Не случайно также требование, чтобы напряженность действия увеличивалась от эпизода к эпизоду. Правда, иной раз особая специфичность фильма заставляет авторов дать зрителям «передышку», но это скорее исключение, чем правило.

И, наконец, кульминация — момент наивысшего напряжения в развитии действия есть и момент наивысшего напряжения внимания аудитории.

Во всех ли научно-популярных фильмах необходим сюжет? Возможно, перед фильмом иной раз ставятся задачи, которые исключают их сюжетное решение? Известно, что значительная часть фильмов для массового экрана действительно так и построена.

Но известно также и другое: лучшие научно-популярные фильмы имеют весьма четко обозначенные элементы сюжета. Вспомните хотя бы «Они видят вновь» и «По следам невидимых врагов» Н. Грачева, «Лесную быль» А. Згуриди, «Закон великой любви» Б. Долина, «За жизнь обреченных» Д. Яшина и другие.

Конечно, найти сюжетное решение темы значительно сложнее, чем просто изложить материал логично и последовательно. Практика последних лет показала, что редко какому фильму, построенному в жанре кинолекции, удалось принести успех своим создателям.

Как же должна строиться завязка в научно-популярном фильме? Ведь здесь нет столкновения характеров действующих лиц.

А разве в научно-популярном фильме герои картины не сталкиваются с неразрешенными научными или производственными проблемами? Разве эти столкновения менее драматичны? Разве здесь герои фильма легко приходят к победе? Конечно же, нет!

Значит ли это, что нам удалось овладеть вниманием зрителя, если мы нашли зрительное решение эпизода и показали всю сложность проблемы, над которой работает герой картины? Думается, что нет.

Решая любой эпизод, необходимо прежде всего заботиться о его образности, о средствах эмоционального воздействия на зрителей.

Представим себе, что фильм «Они видят вновь» начинался бы с эпизода, в котором В. П. Филатов говорил бы с кафедры о том, что во всем мире имеется несколько миллионов слепых, что тяжелая болезнь, поразив сетчатку глаза, навсегда лишила этих людей возможности когда-либо увидеть мир. Подобный эпизод объяснял бы зрителям значение проблемы, решению которой был посвящен фильм. Однако такого рода завязка вряд ли взволновала бы зрительный зал, вряд ли способствовала бы нагнетанию интереса к последующему материалу фильма.

Режиссер фильма Н. Грачев первый свой эпизод снимает весной в цветущем саду. Мы видим деревья в белоснежных нарядах, у каждого сидящего в зале возникают собственные ассоциации того, как сказочно богат и красочен окружающий нас мир. И вдруг в этом прекрасном саду слепая девушка. Она ищет ветку с благоухающими цветами и не может ее найти...

Или вспомним аналогичный пример из фильма «По следам невидимых врагов».

Настороженность входит в зрительный зал вместе с первыми кадрами фильма. Гулко раздаются удары колокола, наполняя зал тревогой.

«Не о пожаре или наводнении,— взволнованно говорит диктор,— не о приближении вражеской рати вещает звон. Более страшное бедствие постигло город. Мор».

С первых же кадров внимание зрителей возбуждено. Ведь чувство тревоги всегда обостряет восприятие. Но как его удержать?

Думается, что прежде всего ясным, логичным и последовательным рассказом о том, как героям фильма удалось решить ту или иную проблему.

В этом случае каждый новый эпизод должен быть ступенью, ведущей к высотам научного открытия.

Постепенно, от этапа к этапу, перед зрителями будет вырисовываться весь сложный путь, которым прошел ученый, изобретатель, новатор.

Но и это еще не все. Только благодаря образному решению эпизодов зритель из состояния пассивного созерцания переходит к активному, творческому освоению материала фильма. В этом отношении чрезвычайно интересен эпизод из фильма «Дорога к звездам», когда К. Э. Циолковский, объясняя принцип реактивного движения, выбрасывает из лодки весла, скамейки, ковши...

Однако требованиями сюжетного и образного решения еще не исчерпывается арсенал средств, которыми располагают авторы научно-популярных фильмов.

Прежде всего необходимо учитывать, что в зрительном зале сидят умные и догадливые люди. Если нам удалось возбудить их интерес к фильму, то каждый из них невольно стремится сам догадаться: что же должно произойти дальше? И если зритель угадал наш замысел в одном, затем в другом и третьем случае, ему становится скучно. Он убежден, что знает уже, чем фильм кончится. Внимание его притупляется... Контакт с аудиторией потерян. Фильм потерпел неудачу. Как же быть в этом случае?

Опыт лучших научно-популярных фильмов показывает, что решить подобную проблему можно, только прибегая к неожиданным поворотам как в общем решении фильма, так и в его отдельных эпизодах.

Внимательное изучение материала предоставит авторам более чем достаточно самых различных неожиданностей, которые имели место в развитии любой науки, в деятельности любого ученого или новатора производства.

Прием неожиданного осложнения ситуации дает возможность не только заострить внимание зрителей, но и усилить драматическую напряженность действия.

Вспомните хотя бы эпизод из фильма «По следам невидимых врагов»: врач М. П. Покровская прививает себе ослабленный вирус чумы. Совершенно неожиданно условия эксперимента усложняются из-за того, что она накануне заболела гриппом. Однако почему так поднялась температура? Что это — результат гриппа или действие вируса чумы?

Или вот другой пример —из фильма «Тайна вещества»: огромное электрическое напряжение разогнало ядра атомов водорода. Они, как тучи снарядов, мчатся сквозь бомбардируемое вещество. Идет штурм атомного ядра. Вот-вот должно произойти их столкновение... Но в чем дело? Снаряд отклонился от своего пути. Опыт производят снова. Должен быть удар. Но нет, опять неудача...

«Прием неожиданности», использованный неоднократно как в решении отдельных эпизодов, так и в композиционном решении всего фильма, невольно заставляет зрителей быть все время начеку, заставляет их внимательно следить за развитием действия фильма.

Есть еще опасности, подстерегающие автора сценария и режиссера научно-популярного фильма: чрезмерная, навязчивая забота о зрителе. Зрителю не дают задуматься, автор и режиссер все сделали за него — расставили все точки над «и», выпотрошив подтекст из диалогов и реплик.

Это вовсе не значит, что надо превращать каждый научно-популярный фильм в нечто похожее на ребус, шараду или какую-либо иного рода головоломку. Нет, хочется только, чтобы авторы научно-популярных фильмов создавали свои произведения для зрителей думающих. Известная мысль, высказанная В. И. Лениным о популярном писателе, полностью относится и к авторам научно-популярных фильмов: «Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя, — напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и уча идти дальше самостоятельно».

●

Затронутые в этой статье положения не исчерпывают всей глубины проблемы, не охватывают и всех разнообразнейших приемов, выработанных многолетней работой сценаристов, режиссеров. Необходимо, однако, не только осмыслить и обобщить накопленный опыт, но и смело искать принципиально новых решений.

И как только мы научимся создавать фильмы, отвечающие самым насущным интересам зрителей, фильмы яркие и занимательные по своей художественной форме, мы выиграем битву за зрителей.

Противников не оказалось, но...

У Большой кинопрограммы противников действительно не нашлось. Никто не высказался против. Люди, от которых зависит политика проката фильмов на экране, согласились, что показ фильмов по ленинской пропорции отвечает требованию времени, дает возможность превратить кинотеатры в подлинные очаги социалистической культуры.

Прошло более полутора лет с тех пор, как в нашем журнале были напечатаны первые материалы об экспериментальном показе Большой кинопрограммы в поселке Яковлево Белгородской области (1960, № 4). Что же успели сделать за это время прокатные организации, управления культуры при исполкомах Советов депутатов трудящихся? Стала ли Большая кинопрограмма делом повседневным? Как отнесся к этому начинанию зритель?

Многочисленные письма в редакцию (см. 7, 8, 10 номера журнала за 1960 г.) говорят о том, что Большая кинопрограмма нашла в лице зрителей самых активных сторонников. И, однако, приходится, к сожалению, признать, что она все еще не заняла подобающего ей места в репертуаре кинотеатров, не стала таким же распространенным явлением, как обычный показ фильмов. В этом прежде всего повинны прокатные организации и отделы кинофикации управлений культуры исполкомов — те самые организации, которые, казалось, дружно выступают за Большие кинопрограммы.

В чем же дело? Каковы причины, тормозящие широкое распространение Большой кинопрограммы?

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

Причин, собственно, оказалось немного. И среди них наиболее существенная — напряженные финансовые планы кинотеатров. Об этом единодушно говорили все, к кому бы мы ни обращались.

Заместитель начальника отдела комплектования и продвижения фильмов Министерства культуры РСФСР тов. А. Андреев нам сообщил:

— За последний год значительно увеличился тираж документальных и научно-популярных фильмов.

К примеру, журнал «Новости сельского хозяйства» в 1961 году выпускается тиражом в одну тысячу копий (против 790 — в 1960 году), тираж журнала «Наука и техника» увеличился с 650 до 730 копий. Эти цифры говорят о том, что фильмы «малых форм» сейчас находят значительно большее количество адресатов, и Большая кинопрограмма призвана сыграть здесь свою положительную роль.

Правда, нам хотелось бы получать еще больше копий, особенно на узкой пленке (45% киноустановок — узкопленочные). Это помогло бы нам оперативно, быстро обслуживать зрителя. Союзному прокату необходимо позаботиться о еще большем увеличении тиражей. Однако основной причиной задержки демонстрации Большой кинопрограммы остается напряженный финансовый план кинотеатров.

Тов. Н. Рыжков из Управления кинофикации и проката Министерства культуры СССР назвал единственной причиной, тормозящей

продвижение Большой кинопрограммы, все тот же финансовый план кинотеатров и добавил, что фильмов для комплектования Больших кинопрограмм сейчас достаточно.

Зав. отделом кинофикации Управления культуры Мосгорисполкома тов. Т. Ломасова подтвердила, что в существующих условиях финансовые планы кинотеатров не позволяют сдваивать сеансы и показывать Большую кинопрограмму. Она также заметила, что кинотеатры Москвы, кроме «Зенита», не имеют возможности встретить зрителя как полагается — малы фойе, не оборудованы гардеробы. Тов. Ломасова высказала мысль, что в первую очередь надо показывать Большую кинопрограмму в клубах — там и финансовый план меньше и помещения лучше. В доказательство тов. Ломасова сослалась на положительный опыт кинотеатра «Встреча». Этот кинотеатр в своих двух филиалах — клубах министерств путей сообщения и транспортного строительства — демонстрировал Большие кинопрограммы. Кинотеатры «Художественный» и «Салют» также показывали Большие кинопрограммы в своих филиалах — клубах Министерства иностранных дел и Московского института инженеров транспорта.

Директор кинотеатра «Встреча» А. Калугина согласилась, что Большая кинопрограмма — принципиально интересное дело. Ее показ в филиалах кинотеатра оправдал надежды. Но в самом кинотеатре, по ее мнению, при существующем количестве сеансов и большом финансовом плане Большую кинопрограмму демонстрировать невозможно. Кроме того, тов. Калугина сказала, что контора проката должна заранее продумывать и составлять Большие кинопрограммы, чтобы директору кинотеатра не блуждать вслепую в дебрях названий.

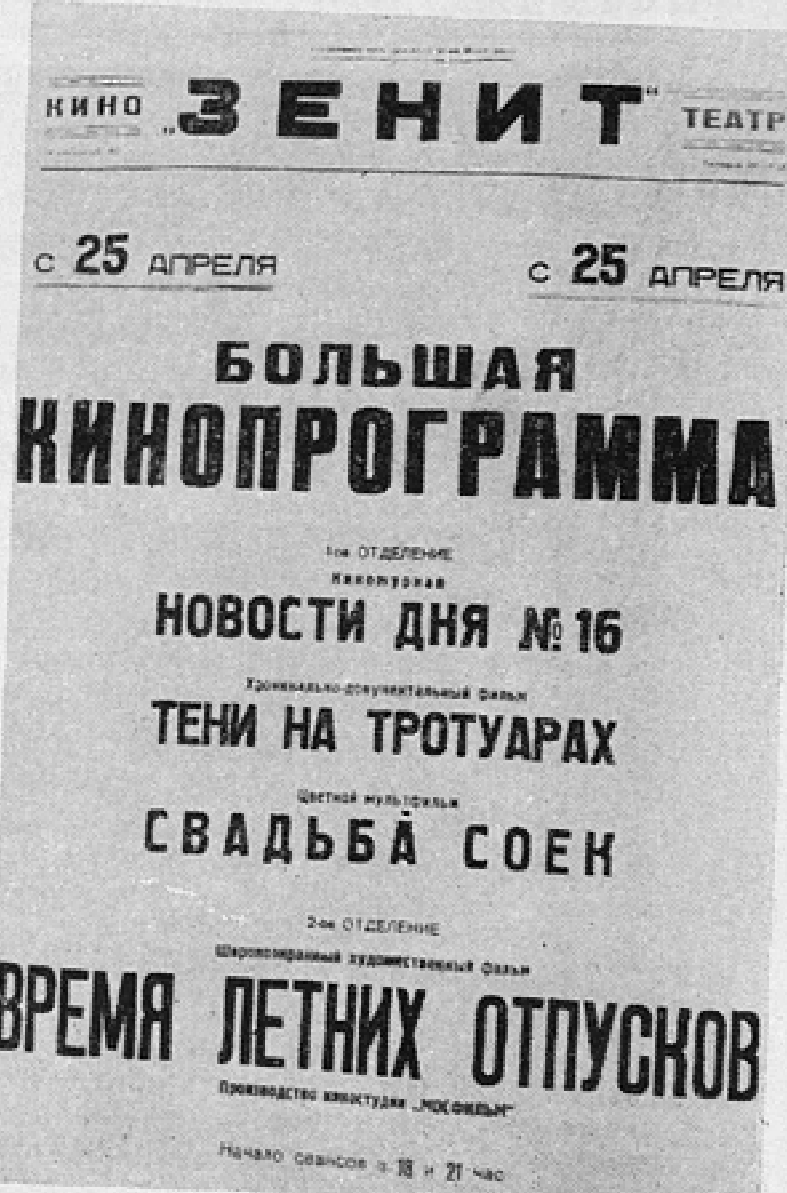
Неизмеримо повышается интерес зрителя к Большой кинопрограмме, когда перед сеансом выступают творческие работники кино. Так, тов. Калугина вспомнила, с какой благодарностью отзывались зрители о выступлении актера Д. Ильченко, рассказавшего о своей работе над ролью Пантелея Мелехова в картине «Тихий Дон».

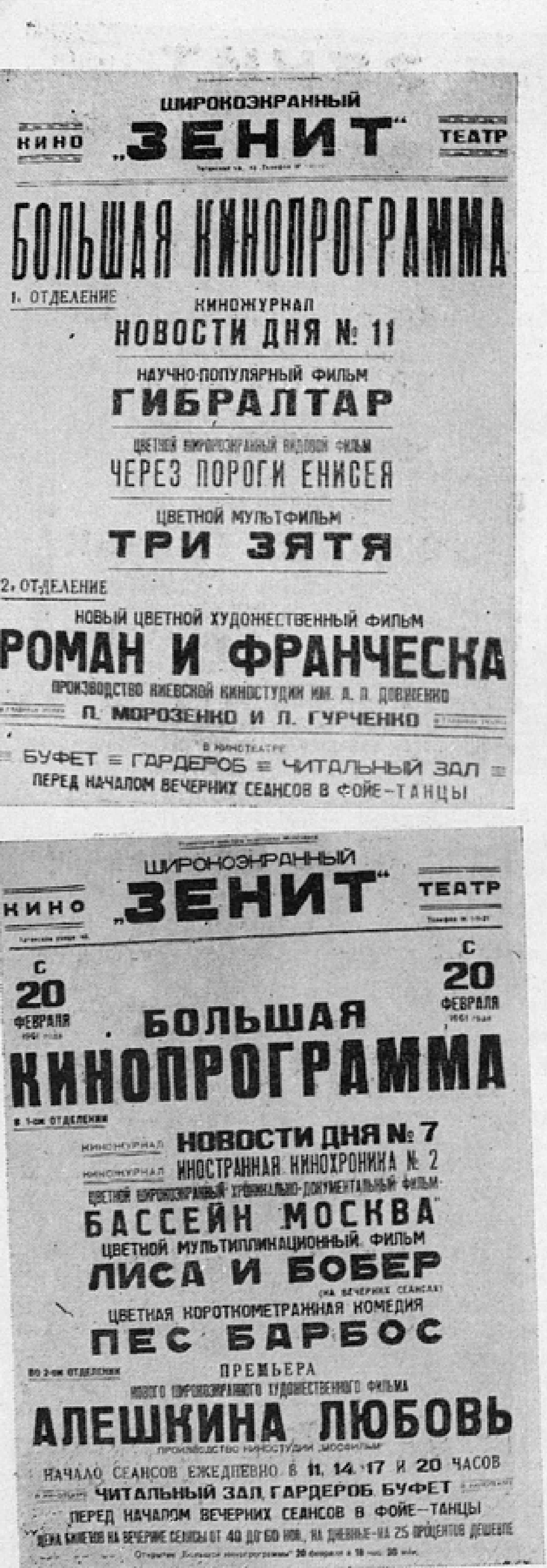
ОДИН ИЗ СТА ПЯТИ...

В Москве сто пять кинотеатров. И только один — «Зенит» — с 20 февраля этого года постоянно демонстрирует Большие кинопрограммы. Сначала Большая кинопрограмма шла четыре раза в день, теперь — два вечерних сеанса. На дневных сеансах из-за низкой посещаемости пришлось демонстрировать фильмы обычным порядком.

Директор кинотеатра «Зенит» тов. Ю. Жуков — энтузиаст Большой кинопрограммы. Однако он считает, что сделано еще не все для того, чтобы Большая кинопрограмма привлекала как можно больше зрителей. В кинотеатре нет оркестра, да и сами программы составляются еще без учета интересов зрителя. В конторе проката приходится выискивать фильмы по названиям, и то если они есть в наличии. Почему бы в конторах проката не составлять







такие программы заранее? Зритель приходит в кинотеатр на несколько часов. В перерыве между первым и вторым отделением он должен иметь возможность отдохнуть в благоустроенном фойе, зайти в буфет.

Тов. Жуков сообщил нам, что кинотеатр регулярно проводит обсуждения фильмов, демонстрирующихся в Большой кинопрограмме. Много критических замечаний пришлось выслушать, например, создателям фильма «Конец старой Березовки». В гостях у зрителей побывал и режиссер Я. Сегель, постановщик фильма «Прощайте, голуби!». И все же хочется, чтобы на этих обсуждениях чаще присутствовали творческие работники студий и кинокритики, которые смогли бы обобщить высказывания зрителей.

— К сожалению,— заявил тов. Жуков,— мы до сих пор находимся в таких условиях, когда не знаем, что будет у нас демонстрироваться через месяц. Вот мы собираемся ввести абонементы на сеансы Большой кинопрограммы. Зрителю это очень удобно: в течение недели он в любой день сможет прийти к нам и посмотреть Большую кинопрограмму. Но как же нам давать рекламу, продавать абонементы, если мы сами не знаем заранее своего репертуара. А между тем полученные нами многочисленные отзывы говорят о том, что наш зритель — и, заметьте, постоянный—Большую кинопрограмму принял. Вот некоторые из этих отзывов:

«Ваш кинотеатр замечательный, — пишут студенты Московского Высшего технического училища имени Баумана.— Здесь чувствуешь себя празднично, непринужденно. Программа очень интересная. Таких кинотеатров должно быть больше».

«Приветствуем хорошее начинание,— пишут в своем отзыве аспирант МГУ В. Скрипкин и член бригады коммунистического труда В. Ивлева.— Кинотеатр должен быть именно театром. Будущее покажет, что это правильный путь».

В первом квартале 1961 года,— продолжает директор,— мы получили переходящее Красное знамя Министерства культуры РСФСР. Конечно, за этим кроется напряженная работа. Простое перечисление мероприятий кинотеатра займет много места. Упомяну некоторые из них. У нас, например, выступал бывший священник-баптист А. Г. Чернов с беседой «Почему я порвал с религией», после чего были показаны фильмы «Божьи свидетели», «Темные люди», «Чудотворец из Бирюлева». В фойе постоянно экспонируются выставки на различные темы и т. д.

В РЕДАКЦИЮ ПРИШЛО ПИСЬМО

Ну, а как же все-таки быть с доводом о том, что Большая кинопрограмма не позволяет выполнить финансовый план? Думаем, что обстоятельное письмо директора магаданского кинотеатра «Горняк» А. Викторовой, которое мы печатаем с незначительными сокращениями, явится лучшим ответом тем, кто упорно ссылается на трудности выполнения финансового плана при показе Большой кинопрограммы.

В конце 1959 года,—пишет тов. Викторова,— в нашу кинопрокатную контору поступил новый документальный фильм «Н. С. Хрущев в Америке». Интерес к фильму был огромный. И мы приняли решение выпустить фильм «Н. С. Хрущев в Америке» в воскресенье на всех дневных и вечерних сеансах. Но как же с финансовым планом? Решили показывать этот фильм вместе с полнометражной художественной картиной. Большую программу выпустили 15 ноября 1959 года. За день кинотеатр посетило 3909 зрителей. Каждому из них продавался один билет по обычной цене и один билет за 1 рубль. Финансовая выручка составила 21 736 рублей при плане 15 060 (в старых деньгах). Зрители приняли такую форму показа фильмов очень хорошо.

Успех первого опыта окрылил нас. За 1960 год мы дали уже 190 удлиненных сеансов, на которых побывало 69 тысяч зрителей. Для проведения удлиненных сеансов не был снят ни один из обычных сеансов художественных фильмов. А это значит, что 69 тыс. рублей мы получили чистой прибыли. Это только экономическая выгода, а о политическом значении этих сеансов и говорить не приходится.

В среднем мы давали 4—5 удлиненных сеансов в неделю.

Как практически нам удалось добиться этого? Город у нас небольшой. Обычно сеансы в нашем кинотеатре начинаются в 10 часов утра, а в воскресенье в 9 утра. Вот мы и стали при выпуске фильмов метражом 2200—2500 метров обязательно давать два удлиненных сеанса — один днем, другой вечером. Но первый дневной сеанс начинали при этом раньше. Так, например, 27 января 1960 года у нас демонстрировался художественный фильм «Пока ты со мной». Продолжительность обычного сеанса — 1 час 45 минут, а двух удлиненных, которые начинались в 14 час. 35 мин. и 20 час. 20 мин., 2 часа 15 минут каждый. На этих двух сеансах мы демонстрировали: журнал «Новости дня» № 4, документальный фильм «Это видел Нью-Йорк» и художественный фильм. За два дня финансовая выручка составила 29 342 рубля при плане 28 658 рублей. Рублевых билетов было продано 2171, то есть 2171 рубль мы имели чистого дохода.

Бывают такие дни, когда вечером в финансовом отношении более выгоден лишний сеанс художественного фильма. В этих случаях мы даем только один удлиненный сеанс в дневное время. Так, 12 октября 1960 года у нас демонстрировался фильм «В дождь и в солнце». На сеансе 15.00 кроме художественного фильма демонстрировались короткометражки «Земля — Космос — Земля», «Процесс над Пауэрсом» и мультфильм «Непьющий воробей». В этот день при дневном плане 14 290 рублей выручка составила 15 616 рублей. За два дня демонстрации этого фильма было продано рублевых билетов на сумму 1068 рублей.

За январь 1961 года нами дано 18 удлиненных сеансов, на них побывало 7 327 человек, что составило дополнительную выручку 732 руб. 70 коп. (в новых ценах). Финансовый план за месяц мы выполнили по валовому сбору на 109,8%, по сеансам на 129,7%, по зрителям на 112,1%.

Какие трудности у нас в работе? Еще мало документальных и научно-популярных фильмов. Их нужно выпускать значительно больше.

Часть зрителей относилась первое время к удлиненным сеансам недоброжелательно. Некоторые заявляли: «А я не желаю смотреть хронику». Мы в таких случаях отвечали: идите, пожалуйста, на другой сеанс. Их у нас много. Мы обратились в областную газету «Магаданская правда», которая поместила на своих страницах большое количество хороших отзывов об удлиненных сеансах.

Сейчас стали поступать уже другого рода жалобы. Недавно поступило письмо от одного из зрителей с жалобой на то, что у нас часто удлиненные сеансы идут в дневное время, а он не может их посещать, так как работает до 17 часов.

Сейчас вслед за нашим кинотеатром все кинотеатры города Магадана проводят удлиненные сеансы».

Таковы красноречивые факты и цифры, разбивающие не очень-то аргументированные доводы некоторых «радетелей» за финансовый план.

Теперь, когда накоплен известный опыт показа в кинотеатрах страны Большой кинопрограммы, не пора ли работникам проката, управлениям исполкомов собрать специальное совещание, на котором можно будет обобщить этот опыт и не только закрепить завоеванное, но и развить успех, сделать Большую кинопрограмму достоянием масс?



Л. ПОГОЖЕВА

Экранизация литературных произведений

Если окинуть взглядом прошлое и настоящее советского и мирового киноискусства, легко будет убедиться в том, что на всех этапах оно развивалось в тесной взаимосвязи с классической и современной прозой и драмой.

Такие замечательные, получившие признание во всем мире произведения советского кино, как «Мать», «Чапаев», «Гроза», «Тихий Дон», «Судьба человека» и другие, имели своей основой не менее замечательные литературные произведения.

Уже дореволюционное кино чрезвычайно широко пользовалось литературными источниками. В течение лишь первого десятилетия существования кинематографа были экранизированы многие романы Толстого, Достоевского, Тургенева, повести и поэмы Пушкина, Лермонтова, рассказы Чехова. Естественно, что в силу неразвитости киноискусства тех лет эти первые фильмы выглядели наивными, примитивными и в подавляющем большинстве мало соответствовали идейному содержанию экранизируемого произведения. И все-таки даже в наши дни, спустя много лет, мы вправе сказать, что некоторые старые киноиллюстрации к романам, драмам, повестям в немом кино раннего периода были, пожалуй, наиболее интересными произведениями среди всех, которые создавались тогда в киноискусстве.

После 1917 года экранизации по-прежнему занимали значительное место в кинорепертуаре. С каждым годом советские художники стремились все более планомерно использовать литературные произведения, выбирая для экрана те, которые своими прогрессивными, демократическими идеями наиболее созвучны революционной эпохе.

•

Время и художник никогда не безразличны к искусству прошлого. Уже в самом отборе произведений для экранизации всегда заключается определенная тенденция. Так, например, для эпохи революции, для прогрессивных устремлений XX века характерно стремление к активному развенчанию всяческой лжи, бескомпромиссное воспроизведение всех противоречий жизни, утверждение ее, любовь к ней.

Философия ленинизма является основой оптимистического мировоззрения, характерного для человека нашего времени. Естественно при этом, что, отбирая для экрана произведения литературы и театра из наследия прошлого, советские художники брались только за те, для которых характерными были глубочайший реализм, высокая гуманность, социальная страстность, в которых выражалась любовь к жизни и вера в человека. Уныние, пессимизм, отчаяние, страх перед жизнью, пронизывающие творчество, например, такого писателя, как Леонид Андреев, болезненная усложненность творчества многих символистов и декадентов делали их произведения ненужными для советского экрана, для искусства миллионов, строящих новую жизнь.

Отбор произведений литературы для экрана и их трактовка всегда исторически

и социально обусловлены. Они определяются не только требованиями и характером самого времени, но также и особенностями личности художника, его мировоззрением, своеобразием его таланта, его творческими пристрастиями, симпатиями и антипатиями в искусстве. Субъективное начало, чрезвычайно важное в процессе творчества, способно иной раз дать такой результат при экранизации, что даже более поздние и технически совершенные киноварианты одного и того же произведения могут оказаться слабее тех, что были сделаны ранее и не отличались высоким уровнем кинематографической культуры.

Одной из лучших экранизаций 20-х годов по праву считается фильм «Коллежский регистратор», поставленный режиссером Ю. Желябужским по сценарию В. Туркина с Иваном Москвиным в главной роли. Эта ранняя работа советских художников до наших дней представляет большой интерес как положительный пример творческой экранизации повести Пушкина «Станционный смотритель». Для воплощения литературных образов на экране авторы фильма нашли убедительную, новаторскую для своего времени и вполне кинематографическую форму, при которой экранный вариант повести предстал как самостоятельное произведение нового вида искусства.

Авторы фильма правильно прочитали основную мысль литературного первоисточника и вслед за Пушкиным показали истинное величие маленького человека, его доброту, его чувство собственного достоинства, его униженное положение в условиях жестокой социальной несправедливости.

Используя специфическую поэтику немого кинематографа, создатели фильма сделали все возможное, чтобы идея повести, ее центральный образ были раскрыты с наибольшей полнотой и художественной убедительностью, чтобы за каждой ситуацией и сценой мог быть прочитан их глубинный подтекст.

Любопытно сравнить этот ранний русский фильм с более поздним французским, поставленным также по повести «Станционный смотритель». Различие подходов к литературному произведению при этом резко бросается в глаза.

В 1937 году на студии «Биланкур» режиссер В. Туржанский поставил фильм «Тоска». Уже изменение названия повести Пушкина не было случайностью. В фильме не оказалось темы страданий маленького человека, униженного в своем человеческом достоинстве. В отличие от Ивана Москвина исполнитель роли Вырина актер Гарри Баур создает образ спокойного, домовитого и даже богатого, независимого содержателя почтовой станции. Его страдания (вернее тоска) происходят не из-за горького чувства бессилия перед богатыми и власть имущими, а из страха за судьбу дочери, вставшей на дурной путь.

Сценаристы и режиссер решают драматический конфликт произведения почти целиком в плане моральном. При этом они сочли возможным решительно изменить концовку пушкинской повести. Во французской экранизации Вырин не умирает, в финале происходит счастливая встреча отца и дочери, которая возвращается домой вместе с мужем — гусаром Минским. Весь изобразительный строй фильма — действие его перенесено в 70-е годы XIX века,— несмотря на видимое желание постановщиков сохранить так называемый «русский колорит», противоречит существу и стилю пушкинского произведения с его лаконизмом и прозрачностью. Французские экранизаторы повести не поскупились на примитивное изображение разудалых гусарских пикников, петербургских увеселительных заведений, на изображение пьяного разгула в духе весьма поверхностно понятого творчества Достоевского. Нечего и говорить, как далека была подобная тенденциозная (скажем, коммерческая) трактовка повести Пушкина от философского и художественного содержания первоисточника.

В истории советского киноискусства немало примеров неудачных экранизаций. Причины этих неудач всякий раз различны, и об этом речь пойдет ниже. Но никогда ни один советский художник не считал себя вправе коренным образом менять существо, время действия и характеры персонажей экранизируемого произведения, ибо каждый всегда отчетливо понимал историческую закономерность судеб людей, социальную и психологическую обусловленность образов, с чувством глубокого уважения относился к произведениям классиков.

•

Есть одно непременное, обязательное условие, без которого не может получиться экранизация. Это условие заключается в уме-

нии правильно понять, как бы внутренним взором увидеть и творчески смело, по-новому передать средствами киноискусства не только философию, не только идейное содержание, но и внутреннюю, генеральную мысль первоисточника, тот поэтический образ вещи в целом, который витал над художником, когда он творил. По-своему ярко увидеть этот неповторимый художественный образ вещи в целом, понять его значение и характер, обязательно увлечься им и найти способ претворить его на экране новыми средствами, средствами другого искусства—только с этого творческого акта начинается экранизация.

Подобно писателю, пишущему оригинальное произведение, драматург, работая над экранизацией, внимательно изучает жизнь, в которой живут герои уже созданного ранее литературного произведения. Изучает не только по самому произведению. Драматург должен знать больше, неизмеримо больше, чем ему сообщил писатель, о той действительности, в которой развертывается действие романа или повести, найти живые приметы эпохи в деталях, костюмах, обстановке, в поведении героев, приметы, которые раскрыли бы характер времени.

Самое точное следование внешнему сюжету или, вернее, фабуле литературного произведения еще не может обеспечить успех экранизации. Экранизация — это обязательно творческий процесс, предполагающий не простое изложение сюжета первоисточника, а художественное прочтение его, раскрытие его образа.

Вспомним в связи с этим мудрое замечание Достоевского, высказанное им в одном из его писем. Отвечая драматургу Оболенской, спрашивавшей у него разрешение на инсценировку его романа, он писал: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответствующие им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль никогда не может быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет».

Очень важным представляется замечание Достоевского об обязательном сохранении первоначальной мысли произведения и совершенной свободе ее передачи в новой форме. В этом и состоит суть переделки произведения одной формы искусства в другую форму. И эта переделка начинается с постижения, осмысления образной художественной мысли первоисточника.

Какое бы произведение литературы или театра мы ни взяли, всегда следует глубоко вникнуть в тот поэтический мир, в тот художественный образ вещи в целом, который является неповторимым, особенным для каждого произведения. Невозможно использовать только фабулу, как это было сделано некогда в старом немом фильме по роману «Идиот» или во французской экранизации этого романа режиссера Ж. Лампена с Жераром Филипом в главной роли. Неудача постигла и экранизаторов романа Достоевского «Игрок», где произвольное изменение сюжета, отсечение многих важнейших линий и образов, неточность трактовки центрального образа совершенно исказили смысл романа.

В советских фильмах-экранизациях, таких, как «Анна на шее», «Княжна Мери», «Мексиканец», примитивное понимание философии, образной идеи, стиля классических произведений привело к тому, что фильмы эти исказили самую сущность первоисточников, хотя авторы кинематографических вариантов и стремились придерживаться «буквы», точно сохранить течение сюжета и текст диалогов.

Но все было безуспешным. Так, пошлой историей на кавказских водах стала на экране «Княжна Мери». Режиссер И. Анненский не сумел вникнуть в поэтический смысл произведения Лермонтова. Глубокая грусть Печорина, едкая насмешка героя над собственным бессилием, презрение к пошлости окружающего мира, высокий строй его мыслей — все это осталась в фильме нераскрытым. Вместо этого показано столкновение невероятно надутого, измельченного Печорина — не с николаевской Россией, нет, а всего лишь с пошлым драгунским офицером. Поверхностным скольжением по фабуле, нарядными иллюстрациями к «роману на кислых водах», но не трагедией героя времени предстала на экране «Княжна Мери».

Голос диктора читает чудесный лермонтовский текст и, как бы контрастируя с ним, на экране возникает изображение позирую-

щего Печорина, позирующей Мери, торопливо развивается сюжет, только сюжет. Лермонтовская мысль, равно как и лермонтовский стиль, пейзаж, образы оказались искаженными до неузнаваемости. И все это при буквальном, в полном смысле этого слова, следовании за лермонтовским текстом.

Можно привести еще немало примеров, когда непонимание или нарочитое искажение литературного произведения приводит к печальным результатам на экране. Ни модернизация, ни случайные изменения первоисточника, ни стремление рабски скопировать фабулу не способны раскрыть художественные образы повести, романа или драмы на экране. Такой путь приводит к появлению кинопроизведений, жизнь которых оказывается короткой и бесславной и оставляет в душе зрителей горькое чувство разочарования.

Вопрос философской трактовки, вопрос творческого вй́дения и воплощения новыми средствами центрального литературного художественного образа романа всегда остается главным, основополагающим при работе над экранизацией.

●

Серьезными, принципиальными победами в истории экранизаций в 30-х годах явились фильмы «Гроза» по А. Островскому в постановке режиссера В. Петрова и «Детство Горького» в постановке Марка Донского. Остановимся на этой последней работе и посмотрим, в чем основная причина ее действительно большого успеха.

Режиссер Донской отлично понял главное, что составляет, так сказать, душу трилогии Горького, уловил характерное сочетание двух остро, ярко, драматично выраженных чувств — горячей ненависти и великой любви,— вернее, ненависти ради любви.

Биография Алексея Пешкова, рассказанная Горьким в трилогии, решена писателем как биография одного из многих. Она обобщала процесс роста самого народа. В этом одна из характерных черт всей трилогии.

Этот одновременно частный и обобщенный характер и центрального образа произведения, и судьбы героя был сохранен режиссером М. Донским и в фильме «Детство Горького». Сценарий фильма писался режиссером совместно с писателем и литературоведом И. Груздевым.

«Детство» — один из интереснейших опытов экранизации. Здесь мы не найдем прямого следования за фабулой и эпизодами литературного произведения. И в то же время в сценарии не разрушена логика развития действия. Многие линии, сцены были опущены в сценарии, вместе с тем кое-что было заполнено фактами, взятыми или непосредственно из биографии Горького, или из рассказов, примыкающих к трилогии.

Так, сценарий стал не простой компиляцией эпизодов повести, а явился поистине творческой ее переработкой, в которой авторы стремились сохранить не столько букву, сколько самый дух произведения.

Как и в литературном первоисточнике, в сценарии был показан процесс формирования человека со всей правдивостью, без прикрас, не иллюстративно, а драматургически обоснованно.

В сценарии, а затем и в фильме мы все время ощущаем как бы присутствие Горького, понимаем его отношение ко всему происходящему и не устаем восхищаться его великой жизнерадостностью, его любовью к людям. Перед нами предстает мир, увиденный глазами мальчика, который впервые соприкасается с темными сторонами жестокой и страшной жизни, с ее «свинцовыми мерзостями», но не гибнет в этой жизни, а ищет и находит хороших людей, читает хорошие книги и еще по-детски наивно мечтает о переустройстве жизни.

Авторам сценария и фильма «Детство Горького» удалось воплотить то, что является характернейшей особенностью произведения Горького,— сочетание в нем двух начал: трезвого, сурового, даже жестокого и горячего, идеального, возвышенного. Мастера киноискусства глубоко поняли горьковское суждение о том, что в искусстве прежде всего, раньше всего нужна правда, что она выше жалости, но правда, которая не унижает человека, а учит человека, которая не бьет жестоко по его душе, а объясняет человеку жизнь, не та глупая «правда», которая просто фиксирует и регистрирует зло жизни, а та, которая показывает возможность борьбы с этим злом.

Наиболее сильной стороной фильма «Детство Горького» было актерское исполнение. В. Массалитинова (бабушка Акулина Ивановна), М. Трояновский (дед Каширин), Д. Сагал (Цыганок) создали настоящие горьковские могучие характеры.

Идя за Горьким в его широких и многосторонних характеристиках персонажей «Детства», режиссер и актеры трактовали каждый образ фильма как образ сложный, противоречивый, многогранный. Органично вошли в фильм эпизоды из рассказа «Страсти-мордасти».

●

Не в поисках кинематографических особенностей, свойственных литературе, хотя и с учетом их, а в умении заново прочитать художественный образ, представив его уже в новой, зримой, конкретной форме, состоит первая задача драматурга-экранизатора. Он творит не новое и в то же время уже н о в о е произведение для экрана, сохраняя мысль, образ, душу первоисточника, не разрушая ни той исторической, конкретной обстановки, ни той социальной и психологической обусловленности, в какой существуют герои экранизируемого первоисточника. Творит свободно, вдохновенно, как автор в полном смысле этого слова. И вместе с тем при написании сценария, при работе с актером, при выборе общего поэтического решения фильма — в интерьерах и на натуре, при использовании музыки, словом, в процессе создания фильма, нельзя ни упускать, ни произвольно искажать идейное содержание, историческую конкретность и внутренний художественный образ литературного первоисточника, менять его жанр и характер. Роман не может превратиться на экране ни в новеллу, ни в драму, он должен стать кинороманом. Новелла — стать киноновеллой, а драма — кинодрамой.

Неправомерные сокращения и перевод эпического повествования в драматическую форму также вредны при экранизации, как и искусственное растягивание короткого (например, чеховского) рассказа до полнометражной ленты.

Посмотрим же теперь еще один образец экранизации, на этот раз решенный совершенно иначе, нежели те, о которых уже шла речь. Это экранизация, осуществленная режиссером С. Герасимовым по роману М. Шолохова «Тихий Дон». Скажем сразу, что Герасимов является режиссером особого склада, убежденным сторонником прозаического кинематографа.

Для режиссера Герасимова настоящее назначение искусства прежде всего во вскрытии жизненного процесса, а не в фиксации результатов. И именно этим объяснимо его тяготение к таким большим эпическим произведениям, которые он берется ставить в кино,— «Молодой гвардии» Фадеева и «Тихому Дону» Шолохова. Трудности при работе над такими произведениями огромны. Ведь когда перед создателями фильма роман такого масштаба, как «Тихий Дон», нелегко найти верный принцип для его воплощения на экране. Что взять за основу, что сделать сюжетным стержнем, как определить сверхзадачу произведения?

В начале 30-х годов режиссер А. Ивановский, работая над романом Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», сделал фильм «Иудушка Головлев». Он сразу, уже самим названием фильма, определил свой замысел и принцип организации материала. Ивановского интересовал только один образ романа, его он разработал подробно, все остальное существовало лишь в виде статичного второго плана. По существу из романа была сделана пьеса, причем пьеса вполне традиционная, даже ординарная. В ней герой давался не в развитии, не в становлении, а сразу, с первого же своего появления, как характер вполне законченный, в дальнейшем раскрывающийся только лишь в тех или иных проявлениях и ситуациях. Естественно, что при этом исчезла сложность щедринского романа, характерная для него многоплановость, и произведение бесконечно обеднело. Такой принцип экранизации не мог стать примером для подражания.

При экранизации романа «Тихий Дон» С. Герасимов стремился сохранить характерную шолоховскую стилистику, особенность его реализма, многоплановость романа, широту и пристальность взгляда на мир и на людей.

Герасимов не обошел и не приглушил драматические ситуации романа, и вместе с тем фильм — это не копия романа, не иллюстрация к нему (если не считать нескольких неудавшихся сцен во второй серии), а качественно новое произведение, в котором часто мы встречаем иное, нежели в романе, сцепление эпизодов, иную группировку некоторых образов. В своей работе Герасимов стремился отыскать и вскрыть драматизм каждой отдельной сцены, сохраняя при этом эпическое строение целого.

Мы знаем, что всякая экранизация начинается с выявления главной мысли произведения — о чем оно и зачем написано, в защи-

ту чего оно выступает и что осуждает? Вот то, над чем в первую очередь задумывается художник. И мысль его сразу рождается в определенной образной, художественной форме.

Основная мысль «Тихого Дона» выражена уже в его эпиграфе, взятом из старинных казачьих песен. Жизнь Тихого Дона одновременно показана и прекрасной и горькой, его люди — красивыми и безобразными, глубокими и примитивными, жестокими и сердечными. В каждом человеке— персонаже романа заключен сложнейший, противоречивый мир чувств и мыслей, в каждом сказывается наследие прошлого и все то, что сегодня сотрясает мир, все то, что находится в движении, тянется к будущему, и то, что тащит человека назад, в прошлое. Исторически сложившиеся судьбы казачества, особый характер их жизни и поэтому сложный путь к революции — вот что составляет сущность романа, в центре которого судьба Григория Мелехова с его трагическим непониманием смысла происходящих событий, с его личным мужеством, честностью, храбростью, соседствующими с отсталыми взглядами и убеждениями, с его неиссякаемой любовью к Аксинье.

Герасимов стремился к полному сохранению народного характера первоисточника. Глубокая народность фильма «Тихий Дон» была определена сценарным и режиссерским решением, игрой актеров. В итоге величественный образ Тихого Дона воспринимается нами как образ, поэтически раскрывающий судьбу человеческую и судьбу народную. Горестная жизнь Григория Мелехова показана в фильме, как и в романе, мужественно, сурово, в такой мере, в какой это нужно, чтобы сказать об ответственности человека перед народом за выбор жизненного пути.

Стремление Герасимова сохранить все особенности литературного первоисточника было связано с постоянным и глубоким его убеждением в примате эпического начала в киноискусстве. Герасимов всегда ориентировался в своем творчестве на ту силу психологического анализа, какую дает проза и в особенности романическая форма с ее любовным, детализованным, широким изображением течения жизни.

Герасимову удалось глубоко войти в ткань романа, проникнуть в психологию каждого героя, экранизировать не фабульную конструкцию произведения, а его глубинный сюжет, раскрывая характеры героев во всей их неповторимой сложности.

Проанализируем одну сцену романа и фильма. Сцену в подсолнухах, где Григорий заявляет Аксинье, что им надо расстаться, «прикончить энту историю». В романе эта сцена занимает три страницы; ей предшествует сцена сватовства Натальи и сцена в доме Астаховых.

Сцена разрыва дана в сценарии в полном соответствии с литературным текстом. Записана она несколько короче, нежели в романе, но в ней оставлены именно те слова и именно тот образ, то настроение, которые оставляют у зрителя впечатление и ощущение страшной, неповторимой ошибки, совершенной героями.

Вся сцена занимает в фильме 79 метров. Она разыграна на средних и крупных планах. Это закономерно, ибо сцена — глубоко психологическая, и в ней главное — лицо актера, его глаза, его руки. Правда, нам жаль, что оператором не был снят в этой сцене «кривой, запыленный в зарослях подсолнухов луч, который просвечивал прозрачную капельку, сушил оставленный на коже влажный след от слезы». Жаль, что не было показано затуманившееся солнце, шурщащий листьями ветер, тень, упавшая на розовую чашечку цветка повители, клубящиеся облака, закрывшие солнце. Природа в этой сцене должна была полнее передать трагичность происшедшего, раскрыть состояние тревоги, тень грядущих больших несчастий. Без этого сцена как-то оголилась.

Посмотрим же, как записано в романе и сценарии начало эпизода.

В романе

—В чем это у тебя щека?

Аксинья рукавом размазала желтую пахучую пыль.

—Должно с подсолнуха.

—Ишо вот тут, возле глаза.

Вытерла. Встретились глазами.

И, отвечая на Гришкин немой вопрос, заплакала.

—Мочи нету.,. пропала я, Гриша.

В сценарии

—В чем это у тебя щека?

Аксинья рукавом размазала желтую пыль...

—Должно с подсолнуха.

—Ишо вот тут, возле глаза!

Григорий своим корявым когтистым пальцем кос-

нулся нежной, побледневшей ее щеки. Вытер. Встретились глазами.— Мочи нету, пропала я, Гриша...

Разница в этих двух отрывках на первый взгляд незначительна. Но на самом деле она серьезна. Не сама Аксинья, а Григорий стирает пыльцу подсолнуха с нежной щеки Аксиньи. Только и всего, но это дает возможность многое сопоставить в одном коротком плане и многое сказать этим сопоставлением: грубые рабочие руки Григория, нежность жеста, подсказанного чувством, в котором, однако, он не отдает себе отчета, а далее его жестокие грубые слова. Контраст жеста и слова, внутреннего и внешнего помогает прочитать общий замысел сцены и в ней, как в капле воды, увидеть будущую мучительную судьбу героев. Здесь нет искажения Шолохова хотя бы потому, что о руках Григория говорится много и в разных местах романа. Однако показать их надо было в фильме однажды, собрав как бы сразу все, что ранее было сказано, и лучше всего было показать их именно в контрастном сопоставлении: грубые руки и нежный жест.

Как и у Л. Толстого, у Шолохова говорят не только слова героев, говорят их жесты, глаза. Более того, слова даже часто лгут и портят все дело. Разве, например, нужно было Григорию в этой же сцене оскорбить Аксинью грубой поговоркой — «Сучка не схочет, так и кобель не вскочит»? Ведь эти слова ничуть не выражают его к ней отношения и как нельзя более контрастируют с исполненным нежности жестом Григория, смахивающего золотую пыльцу с лица любимой.

Вся сцена в романе заканчивается тем, что Григорий приглушенно зовет в отчаянии ушедшую Аксинью: «Аксинья!» В фильме же сцена заканчивается беспомощным: «Господи, твоя воля!» Эти слова, произнесенные Григорием, еще более подчеркивают настроение неуверенности, отсутствие понимания: зачем, ради чего все это сделалось.

Из этого примера видно, что при переводе эпизода литературного произведения в эпизод произведения кинематографического происходит не просто замена слова другими компонентами кинематографического зрелища, но и раскрытие подтекста, насыщение действия теми моментами, которые характерны как для данной частной ситуации, так и для образа, его жизни, его судьбы в целом. Описанный в литературе жест становится жестом увиденным, исполненным актером, снятым оператором, подсказанным драматургом и режиссером, и он раскрывает ситуацию данной сцены и образа вещи в целом. Конечно, огромную роль играет сочетание слова с жестом. И тут следует сказать, вопреки бытующим мнениям, что слово, прямая речь героев играют в сценарии ничуть не меньшую роль, нежели в пьесе и прозе. Естественно, в произведении киноискусства диалог намного короче, нежели в пьесе, но зато на каждое слово приходится и большая смысловая и эмоциональная нагрузка. И плох тот экранизатор, который берется за роман, рассказ и пьесу, не чувствуя красоты, своеобразия их языка и оставляет только «служебные» слова, необходимые для развития действия.

В фильме «Тихий Дон» язык героев передан во всей его полноте и конкретности. Не приглаживая социальных конфликтов, С. Герасимов не пригладил и языка героев, более того, он взял за основу сценария роман не в его последней редакции, где коекакие выражения из областного диалекта были убраны, заменены общелитературными, а в более ранней. Герасимов не побоялся упрека в грубости языка героев. Ему нужна была эта внешняя грубость для воплощения контрастов и противоречий — слова и чувства, слова и поступки,— для выражения сложности изображаемой Шолоховым жизни.

Мы посмотрели на решение отдельных эпизодов в сценарии и фильме «Тихий Дон», на стилистику вещи в целом, убедившись в том, что все это вполне соответствует роману. Но вот самой сложной и в итоге не до конца решенной задачей явилась задача нахождения сквозной драматургии, объединяющей все судьбы и все события. Для таких больших вещей, как «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Идиот», нахождение целостной формы, единого принципа композиционного решения — задача необыкновенно трудная, ибо в фильме авторы естественно стремятся сохранить диалектику в показе событий, эпическую широту и многогранность первоисточника.

Принцип театрализации действия, превращения романа в пьесу (как это сделал режиссер А. Ивановский при постановке «Иудушки Головлева» и в какой-то мере Пырьев при постановке первой части фильма «Идиот») при экранизации «Тихого Дона» не

годился, ибо совершенно искажал существо, своеобразие литературного произведения. Сохранение же простого эпического принципа — показ течения народной жизни и параллельный показ судьбы героев — грозил иллюстративностью, ибо обязательны были сокращения многих линий, объединения эпизодов, отсечение авторских комментариев.

Оставалось искать новую композиционную форму кинороманa, киноэквивалент литературному произведению, а для этого в пределах эпической формы драматизировать сюжет, подчеркивая те события, столкновения, которые носят наиболее острый, необычайный характер, позволяющий полнее раскрыть характеры героев.

Поставив перед собой такую задачу, полного успеха в ее решении Герасимов не добился. Яснее всего это сказалось во второй серии, где отступили на второй план личные линии и главными стали эпизоды и сцены, показывающие Дон, охваченный огнем гражданской войны. Преодолеть иллюстративность в решении этих сцен, органически связать изображение исторических драм с судьбами героев автор не сумел...

●

Очень точно Максим Горький писал о рассказах Чехова: «Они, как дорогие и тонкие кружева, требуют осторожного обращения с собой и не выносят прикосновения грубых рук, которые могут только смять их».

Первая радостная встреча кинематографа с Чеховым после серии неудач произошла при постановке «Попрыгуньи». «Дама с собачкой» явилась второй бесспорной удачей в истории экранизации чеховских произведений.

В интересной и тонкой работе режиссера И. Хейфица, экранизировавшего чеховский рассказ «Дама с собачкой», тоже есть неточность в общем решении. Картина оказалась несколько растянутой, искусственно замедленной по сравнению с рассказом, но в ней, как и в «Тихом Доне», схвачено основное — передан самый дух, внутренний художественный образ произведения, раскрыт его подтекст. А это была нелегкая задача. При кажущейся простоте рассказов Чехова воплощение их на экране оказывается делом очень нелегким и уж совсем невыполнимым, когда руки режиссеров не обладают необходимой чувствительностью и осторожностью.

«Дама с собачкой» принадлежит к числу таких рассказов Чехова, которые, как бы предназначены для чтения наедине и про себя. Он касается самых тонких сфер человеческой жизни, ее сердечных, лирических сторон, неосторожное прикосновение к которым может показаться величайшей бестактностью.

За внешне банальным сюжетом «Дамы с собачкой» — самая дорогая для Чехова мысль: мысль о красоте и безобразии. О красоте, которую можно и нужно уметь различать в том, что обычно принято считать обыденным. И о безобразии, которое тоже существует рядом с вами и в самом человеке и принимает обычные, повседневные формы. Мысль об эгоизме, о трагедии отчужденности и равнодушии всех ко всем, о неосознанной тоске человека по душе родной и близкой.

Иной раз всего лишь одним штрихом, построением диалога, идущего как бы в параллельных рядах Чехов без всяких комментариев раскрывает важные и дорогие для него мысли.

«Если бы вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!» — говорит Гуров знакомому чиновнику, томясь желанием поделиться с кем-нибудь своими воспоминаниями. «Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и крикнул:

— Дмитрий Дмитриевич!

— Что?

— А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!»

Сложно все это перенести на экран, воплотить в живые образы то, что создано в специфической литературной форме.

Посмотрим одну из сцен фильма, сравнив ее с соответствующей сценой рассказа.

Гуров приезжает в город С., чтобы повидаться с Анной Сергеевной. Вечером он идет в театр. Среди публики он видит Анну Сергеевну и ее мужа.

В повести мы читаем:

«Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда, в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер».

А несколькими абзацами выше, описывая публику театра, Чехов описал также и франтов, стоявших, заложив руки назад, и губернаторскую ложу, где «на первом месте сидела губернаторская дочь в боа, а сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки...»

В сценарии, а затем и в фильме описание театра и публики дано не в последовательности — одно за другим, а параллельно, одновременно. «Среди толпы чиновников и молодящихся дам вдруг он увидел Анну Сергеевну. Рядом с ней — высокий, сутулый молодой человек с небольшой лысиной — фон Дидериц — ее муж.

Анна Сергеевна садится в третьем ряду, рядом с ней останавливается муж. В ложе — губернатор со своей дочерью.

В третьем ряду сидит Анна Сергеевна, ее муж не спускает глаз с ложи губернатора. В ложе появляется губернаторская дочь в боа. Фон Дидериц кланяется дочери. Из-за портьеры видны руки губернатора. Фон Дидериц увидел губернаторские руки и поклонился им».

Деталь, подсказанную Чеховым, — руки губернатора, видимые из-за портьеры,— режиссер и сценарист И. Хейфиц связал с чеховским же описанием поведения фон Дидерица, который, «казалось, постоянно кланялся...».

Это соединение двух деталей в описании позволило дать на экране очень эффектную, большой выразительности сцену, исчерпывающе, до конца характеризующую лакейскую природу фон Дидерица.

Контаминация разрозненных мотивов и деталей, драматизация описания и при этом сохранение многопланового, полифонического построения эпизода является характерным при работе над экранизацией.

Каждый эпизод в фильме как бы содержит в себе и ч а с т ь характеристики того или иного явления или героя и вместе с тем вбирает в себя одновременно его п о л н у ю характеристику. Киноискусство синтезирует, обобщает, но без назойливости, без того, чтобы в каждой детали видеть символ. Наивная символика, если к ней прибегают режиссеры, способна только разрушить достоверность произведения.

●

Какие же выводы можно сделать из рассмотренных выше примеров работы над экранизацией?

Первый и основной: процесс работы над экранизацией литературного произведения ничем принципиально не отличается от работы над оригинальным сценарием. Это процесс творческий в прямом и полном значении этого понятия.

Для советских драматургов и режиссеров, владеющих методом социалистического реализма, процесс работы над литературным первоисточником начинается с осмысления его философии, его идейно-художественного образа, со стремления вникнуть в ту конкретную историческую и социальную среду, в живую атмосферу действительности, которая породила те или иные образы, характеры героев литературы. Мы ценим в фильмах-экранизациях не только творческое прочтение сюжета, правду характеров, яркость и своеобразие изобразительного решения, но и глубокое проникновение в дух эпохи. Нам понятна скрупулезная работа истинного художника, который воссоздает на экране приметы эпохи в их исторической, социальной конкретности. И мы негодуем, когда видим, например, холодные, абстрактные, одинаково роскошные интерьеры в стиле ампир и в доме гоголевского городничего и в усадьбе помещиков Стаховых.

Иной метод, нежели метод конкретно-исторический, для советского киноискусства принципиально неприемлем. Судьба любого литературного героя неотделима для нас от судьбы народа, от условий жизни и характера исторической действительности, в которых развиваются описанные события, живут изображаемые люди.

Этот исторический подход обусловлен и тем уважением и любовью, которые питает наш народ к произведениям русской и мировой литературы. Данью определенной эпохе были опыты Мейерхольда, имеющие весьма спорное и ограниченное значение в жизни искусства, опыты по осовремениванию классики на сцене. Надругательством над искусством прошлого выглядят сегодня многие зарубежные фильмы-экранизации с их беззастенчивым модернизмом.

Однако классическое, как, впрочем, и всякое произведение искусства, в разное время читается и трактуется по-разному. Искусство прошлого — не мертвый груз, не монумент из камня, а оружие, находящееся постоянно в действии, на вооружении. И в истории экранизации, если таковая когда-либо будет написана, должно быть

дано ясное представление о том, что подход к литературному произведению, прочтение его прямо вытекает как из личных особенностей таланта того, кто берется за это прочтение, так и из своеобразия жизненных обстоятельств и философии самой эпохи.

Уже в самом отборе тех или иных литературных произведений для экрана в то или иное время заключена известная тенденция, осуществляется закономерное стремление показать на экране не всякое, не любое произведение классика или современного писателя, а то, которое наиболее созвучно современности, которое близко ей своей проблематикой, полнее выражает существо творческого пути писателя. Хищническое, неумное использование литературы без всякого разбора ушло или уходит у нас в область предания.

Законы и нормы экранизации также подвижны и изменяются с течением времени. Они отражают в себе всякий раз уровень развития кинематографической культуры, философию времени. Но есть и такие, что выкристаллизовались, отстоялись уже за годы жизни киноискусства. И они непреложно свидетельствуют о том, что хорошая экранизация получается тогда, когда мастера кино бережно и вместе с тем свободно, творчески подходят к первоисточнику при создании нового произведения, произведения киноискусства, основываясь на правильном прочтении литературного образа, умея находить для него соответствующее кинематографическое решение.

Необходимым условием при этом является также адекватность душевной настроенности, влюбленность автора экранизации в произведение, над которым он работает, чувство общности, сопереживания с героями, глубокое понимание неповторимых особенностей стиля. Не безразлично при экранизации и то, принадлежит ли произведение к драматическим или прозаическим жанрам.

Стремление прочитать роман, как драму или повесть, полное изменение жанра разрушает первооснову — литературное произведение, для которого жанр, естественно, не случаен, а является той единственно возможной формой, в которой мог осуществиться писательский замысел.

Недаром даже театр, обращаясь к прозаическим жанрам, ищет новую сценическую форму, позволяющую хотя бы в некоторой мере сохранить своеобразие эпического повествования: вспомним введение чтеца в спектакль Художественного театра «Воскресение», постановку «Братьев Карамазовых» Вл. Немировича-Данченко, который в своем письме к Станиславскому писал об огромных возможностях дальнейшего сближения театра с большой литературой. Естественно, что у кино гораздо больше возможностей сближения с литературой, нежели у театра.

Но не менее, а более важным представляется нам установление различий литературы и кино — двух самостоятельных искусств, ибо это установление может быть гораздо плодотворнее и при изучении практики экранизаций и при работе художников по переносу образов литературы на экран.

При этом особое значение приобретает изучение и выявление специфики кинодраматургии как основы фильма.

«Кинодраматургия,— справедливо писал об этом А. Фадеев,— стала такой же важной и существенной отраслью литературы, как проза, поэзия, критика и театральная драматургия...»

Но никто и никогда не отрицал, не мог отрицать наличия особенностей сценарного письма, целиком вытекающих из специфики киноискусства, оперирующего движущимся изображением. Разве можно, например, при экранизации литературного произведения не учесть, что перед зрителем должны возникнуть на экране в виде движущегося изображения образы, предельно приближенные к реальной жизни. И разве не является предметом огромного творческого труда воплощение существующего у каждого человека представления о литературном герое в единственный и конкретный, реальный, зримый образ?

Нельзя уже при написании сценария не учесть возможности создания многоплановой мизансцены, больших массовых сцен, включения картин живой природы, возможности крупного и сверхкрупного плана, живописи светотенью, возможности использовать колорит, деталь, живое, звучащее, актером произнесенное слово, за которым угадывается глубокий подтекст. Во всем этом и даже в молчании, в паузах, в тишине должна раскрываться многозначная, горячая, страстная мысль художника. Одна сцена, или эпизод, или даже жест, мимика героя на экране способны в сконцентрированной форме воплотить в себе то, что яв-

ляется предметом литературного описания, занимающего десятки страниц.

Разве может забыть сценарист, пишущий оригинальный сценарий или сценарий по литературному произведению, о великой силе монтажа, сдвигающего вместе, по замыслу художника, явления, события, образы то по контрасту, в резких драматических столкновениях, то в форме плавных, логических переходов.

Разве возможность использовать показ мыслей героя, закадровый голос, различные ракурсы при съемке, наконец, многочисленные технические приемы — трюковые съемки, блуждающая маска, специальная оптика — не предоставляют для художника множества новых, дополнительных красок?

Кинодраматург, справедливо считающий себя писателем, не должен спесиво отгораживаться от процесса создания фильма, помня, что, являясь искусством одной премьеры, фильм должен сразу воплотить его замысел в одном, наиболее совершенном произведении.

Ну и, конечно, никакое владение спецификой и техникой кино не способно заменить живой мысли, страстной убежденности художника, выступающего со своим произведением потому, что не выступить он не может, потому, что он должен донести свои мысли, чувства до зрителя. Только глубокая, можно сказать, гражданская убежденность в необходимости в наше время поставить, например, «Анну Каренину», убежденность в том, что в этом гениальном романе, раскрывая его образы, можно сказать миру нечто тебе близкое и безмерно дорогое, важное для твоих современников, дает художнику театра и кино право на постановку, на экранизацию. Холодные соображения о значении культурного наследия, равно как и ремесленный подход к нему, способны породить лишь отписочные, вялые произведения, в которых не будет главного — они не заразят зрителей силой мысли и чувства художника, и они, в конечном счете, лишь опошлят литературные образы.

Экранизация — искусство движущееся и развивающееся. Здесь возможны и нужны все новые и новые искания. И теория, основывающаяся на практике, объясняющая ее, хороша тогда, когда она оказывается способной направить это искусство на путь исканий, не регламентируя его, но указывая на тенденции, развивая которые, можно достигнуть наибольшего творческого успеха.



ДУНАЕВСКИЙ-КИНЕМАТОГРАФИСТ

РУКОПИСИ И. ДУНАЕВСКОГО. ПЕРЕПИСКА. ВОСПОМИНАНИЯ ТОВАРИЩЕЙ ПО РАБОТЕ

Зима 1934 года. У московских кинотеатров огни рекламы — впервые идет фильм Г. Александрова «Веселые ребята». На экране зеленые склоны гор, Черное море. Вот зазвучала веселая и мужественная песня:

«И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!»

На следующий день песню запела вся Москва, а потом и вся страна.

В ноябре 1935 года в Кремле проходил Первый Всесоюзный съезд стахановцев. На заключительном заседании две тысячи делегатов вместе с президиумом дружно и разом запевают «Марш веселых ребят».

Песня, сочиненная композитором И. О. Дунаевским, становится народной. Ее подхватывает и распевает вся страна. А в 1936 году на экраны советских кинотеатров выходит новый художественный фильм «Цирк».

«Широка страна моя родная!» —

плывет с экрана величаво-лирический напев. Это «Песня о Родине». Ее запевают все: взрослые и дети, народный артист Советского Союза М. О. Рейзен и строители Магнитки, бойцы Народно-освободительной армии Китая и французские докеры.

В своей книге о днях партизанской борьбы Герой Советского Союза С. Ковпак вспоминает: «Когда нам надо было испытать залетевших к нам парашютистов—не враг ли это,—им предлагалось спеть «Песню о Родине».

Этой песней встречали наших бойцов жители освобожденных городов Польши, Болгарии, Румынии, Югославии... Эту песню пел мужественный Поль Робсон.

Во все концы мира летит этот светлый, крылатый мотив, вестник страны социализма—позывные Центрального радио Советского Союза. Если бы мелодия «Песни о Родине» была единственным творением композитора, то и тогда его имя было бы неразрывно связано с историей советского кино.

Музыку для кино И. Дунаевский начал писать в 1932 году. Вскоре появляются «Веселые ребята», затем «Три товарища» с задушевной песней о Каховке, «Путь корабля», «Цирк», «Вратарь»... В 1936 году вышли на экран «Дети капитана Гранта». Увертюра к этому фильму является настоящим симфоническим произведением. Потом выходят на экраны страны «Концерт Бетховена», «Искатели счастья», «Богатая невеста», «Волга-Волга», «Светлый путь» и другие.

Киномузыка Дунаевского — это не вставной номер, не фон и не сопровождение, она важный органический компонент фильма. Дунаевский не иллюстратор кинокартины, а полноправный соавтор сценариста и режиссера. Трудно себе представить хотя бы один из названных фильмов вне музыкального звучания. Без музыки рушилась бы вся драматургия фильма, исчезла бы его душа, его обаяние.

Кино во многом способствовало огромной популярности Дунаевского как мастера песенного жанра. Почти все его лучшие песни впервые прозвучали в залах кинотеатров, а затем приобрели самостоятельное значение. Многие уже давно вошли в жизненный обиход советских людей.

«Когда я работаю над песней,—говорил композитор,— мне нужно, чтобы эта песня была связана с конкретным человеком, у которого есть определенная биография, характер, привычки. Такие образы дает мне кино. Поэтому песни, созданные мной для кинофильмов, получились наиболее удачными»...

Работа И. Дунаевского в кино еще ждет своего исследователя. Тем более необходимо уже сейчас собирать материалы, факты, воспоминания о его творчестве в кинематографии. Творческий опыт лучшего композитора-кинематографиста представляет огромную ценность для новых поколений киноработников.

Здесь мы публикуем некоторые материалы из личного архива И. Дунаевского и воспоминания близких товарищей по труду в кино. Сюда вошли его теоретические статьи по вопросам развития советской песни и музыки кино, фрагменты переписки, заметки режиссеров, актеров, сценаристов, писателей, долгие годы работавших с Дунаевским. Большая часть материалов публикуется впервые.

У многочисленных корреспондентов Дунаевского, а также в архиве композитора, хранящемся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), имеется множество интереснейших писем, затрагивающих самые разнообразные темы общественной и творческой жизни. Эта переписка свидетельствует о духовном контакте композитора с его слушателями, мнением которых он очень дорожил. (Часть публикуемых отрывков из писем И. О. Дунаевского входит в сборник памяти Дунаевского, выпускаемый издательством «Советский композитор».)

Мы печатаем также письма Дунаевского (некоторые из них не были отправлены адресатам и остались в черновой записи в его блокнотах), не касающиеся непосредственно кинематографических тем, но чрезвычайно красноречиво характеризующие духовный облик и эстетические взгляды этого большого художника-современника, разнообразие его гражданских и творческих интересов. Таково, например, его неотправленное письмо писательнице Г. Николаевой.

Публикуемые материалы собраны и прокомментированы Л. Пинчук.

И. ДУНАЕВСКИЙ

Моя работа над песней в кино*

Автору бывает очень трудно анализировать свою работу, свои творческие методы, технические приемы. Лучше авторов делают это критики, хотя и они, неожиданно для автора, находят в произведении то, чего автор и не предполагал делать, и проходят мимо того, чему автор отдал много творческой энергии. Вот почему я постараюсь в этом очерке возможно объективнее рассказать о процессе работы композитора в фильме на опыте моей работы в кино.

Впервые в советском кино была поставлена проблема песни в кино во всей широте в фильме «Веселые ребята»; песни, которая являлась бы стержнем сюжета, цементировала бы не только музыкальное, но и общее содержание фильма, несла бы большую смысловую и эмоциональную нагрузку.

Такая ответственная роль песни в фильме не могла быть выполнена без соответствующего сценария и без необходимого в таких случаях особого музыкального монтажа и всего ритмического построения фильма.

В музыкальном фильме, так же как и в оперетте, опере и всяком музыкально-вокальном произведении, должен быть умело проведен центральный мотив (в данном случае песня) через все произведение с помощью всех художественных средств, имеющихся в распоряжении режиссера и композитора (развитие и разнообразие оркестрового сопровождения одного и того же мотива, ритмические варианты знакомого мотива и т. д.). Конечно, подобного рода «настойчивость» в проведении темы в неумелых руках может стать надоедливой для слушателя. Она требует большого художественного такта и крепкой спаянности с тем, что зритель видит на экране. Много раз проходит тема марша в фильме «Веселые ребята», много раз варьируется тема «Лунного вальса» и тема песни «Родина» в «Цирке», но никто не указывал на слишком надоедливое повторение мотива. Происходит это потому, что тема возникает каждый раз в новом ритмическом и тембровом звучании и каждый раз ей сопутствует на экране кадр, эпизод, эмоциональное содержание которого с этой темой неразрывно связано. Отсюда — тот эстетический и ритмический контакт между музыкой и зрительными образами, который исключает всякую возможность обеднения музыкального содержания фильма. К сожалению, некоторые

* Статья была написана в конце 30-х годов. Рукопись хранится в ЦГАЛИ.

режиссеры и сценаристы в погоне за песней «во что бы то ни стало» фактически уничтожают ее роль и значение, разрывая ее органическую связь с фильмом.

Наиболее характерными и интересными примерами является моя работа над музыкой для фильмов «Веселые ребята», «Цирк» и «Волга-Волга», еще не вышедшей на экран. Что же было принципиально нового в моей работе? Если говорить о системе музыкальных характеристик, то никаких открытий я не сделал. Если говорить об общей музыкальной теме, связывающей сюжет произведения, то и здесь ничего нового нет.

Принципиально новое заключается в том, что музыкальная тема, в данном случае песня, правильно разработанная и оправданная всем ходом фильма, ее ритмическая связь с монтажом привели к созданию подлинно музыкального кинематографического жанра — музыкальной кинокомедии и дали толчок широкому развитию песенного творчества.

Фильмы «Веселые ребята» и «Цирк» были особыми вехами в создании нового типа массовой советской песни, свободной от схоластических оков РАПМовских рецептов. Это было первое песенное выражение новых чувств и новых настроений, сложившихся в советском народе под влиянием растущего благосостояния, под влиянием того огромного подъема, который переживала и переживает наша страна.

Много нового и необычайного для советского кинопроизводства было и в техническом процессе создания этих фильмов.

Создание музыкального фильма, особенно с таким разнообразным применением музыкальных средств, поставило вопрос перед киностудиями о высокой профессионализации всего звукового и съемочного процесса, устранении и уничтожении кустарщины, мешавшей полному выявлению тех огромных идейных богатств, которые заключала в себе наша молодая звуковая кинематография. Огромная ритмическая роль музыки, построение на ритме этой музыки целых эпизодов, целых частей фильма не могли уживаться с кустарщиной. И вот впервые в советской кинематографии музыка создается вместе со сценарием, музыкальный образ порождает образ сюжетный, а процесс звукозаписи предшествует процессу съемки.

Музыка будущего эпизода оркеструется по сценарным и изобразительным предположениям режиссера, композитора и актера,



И. Дунаевский

что приучает весь коллектив к жесткой художественной дисциплине, к чрезвычайно серьезному отбору художественных предположений, придает гибкость сценарию, в своих отдельных частях часто видоизменяющемуся в зависимости от той или иной музыкальной и ритмической находки. Актер или актриса, участвующие в музыкальном эпизоде, записываемом на фонограмму, должны у микрофона переживать будущие ощущения, передавать те эмоции образов, которые они должны будут в дальнейшем почти буквально повторить перед объективом съемочного аппарата.

После записи фонограмма прослушивается, отбирается нужный вариант, который поступает уже в съемочную работу. Фонограмма транслируется в ателье, где происходит съемка, и тут актеры дополняют зрительно то, что ранее, у микрофона, они только мысленно себе представляли.

Я считаю необходимым коснуться процесса зарождения музыкальной темы в кинофильме, и в частности песни, которая часто является музыкальной темой фильма.

Песня в фильме может иметь значение лишь для какого-либо одного эпизода или служить эмоциональной концовкой фильма, она может быть и важнейшим элементом музыкального развития фильма и, наконец, одним из основных элементов сюжета. Во всех этих случаях композитор должен по-разному подходить к своей задаче.

Большой интерес для меня, как и для всякого композитора, представляет песня, явля-

ющаяся движущим элементом сюжетного развития, как это было в фильмах «Веселые ребята» и «Цирк». Но роль песенного материала в этих картинах различна. Тема марша «Веселых ребят» и все дальнейшее ритмическое и оркестровое развитие этой темы хотя и нарастает вместе с сюжетом, но, по существу, является песенным сопровождением.

В фильме «Цирк» несколько иная ситуация. Там тема любви к нашей стране, тема, характеризующая советского человека Мартынова, двигает сюжет. Мартынов через песню о Родине приобщает иностранную цирковую артистку Марион Диксон к советской действительности. В начале фильма эта же песня выражает его зарождающееся чувство к артистке. Вспомним, как Марион Диксон, путая и коверкая слова, повторяет мелодию этой песни, и это повторение как бы свидетельствует об уже формирующейся симпатии иностранки к нашей, еще для нее во многом необычайной, удивительной стране. И когда крепнет песня, когда она уже широко и оркестрово мощно звучит, как «Песня о нашей Родине», то и Марион Диксон показана уже советской гражданкой, нашедшей свою настоящую родину и шагающей под первомайскими знаменами нога в ногу с советскими людьми.

На примере этих фильмов можно проследить взаимосвязь музыкальных произведений с элементами фильма.

В заключение мне хочется еще раз напомнить, что композитор всегда должен рассматривать песню в фильме как повод для создания подлинно массового произведения, близкого и понятного советскому зрителю-слушателю.

Так рождается песня*

3/XII 1948 г.

Глубокоуважаемая Татьяна Львовна! Я прочитал Вашу книгу «Театр в моей жизни» и хочу Вас поблагодарить за то большое и радостное, немного грустное, но бесконечно теплое впечатление, которое она у меня вызвала. Я не знаю почему, но у меня во время чтения было такое ощущение, как будто мы с Вами вместе бредем по этим вечно милым и вечно таинственным кулисам, окруженным некогда большой романтикой, увы, ныне ушедшей.

Я родился в 1900 году, когда Вы уже были взрослым человеком и писательницей. Но многих людей, которых Вы вспоминаете в своей книге, я знал и сталкивался с ними. Девятнадцати лет я поступил скрипачом в оркестр театра Н. Н. Синельникова в Харькове. И с этого времени я стал развиваться как музыкант и композитор.

Биография моя, изданная в разное время популярными брошюрами, лишь вскользь касается сладчайшей по воспоминаниям и значительнейшей по своему влиянию на формирование моей творческой личности и почерка эпохи моей жизни, связанной с театром.

Для широкой публики получается так, что Дунаевский возник неожиданно сенсационно после фильма «Веселые ребята». Но для тех, кто меня близко знает, эта «неожиданность» была нормальнейшим образом подготовлена долгими годами работы в театре.

За эти годы я написал множество музыки для театра. Там я выработал конкретность музыкального языка, умение в музыке сценически мыслить, то есть реально осязать музыкальный образ.

Вы своей книгой взбудоражили уснувший было мир моих собственных воспоминаний, встреч, творческих радостей, больших и маленьких переживаний когда-то юного сердца.

Я вспоминал театр Синельникова, который меня воспитал. Я вспоминал замечательных актеров и актрис, которых я видел когда-то, с многими из которых я вместе работал. Вы замечательно воскресили многие образы, рассказав о них такими яркими и взволнованными строчками.

Это не важно, что многих людей, с которыми Вы встречались в течение Вашей красивой жизни, я не знал, да и не мог знать. Ведь актерский мир всех своих жрецов мажет одним или почти одним миром. И в образе одних актеров, и их жизни, деятельности, привычках, взглядах, повадке—

---

* Письмо к известной советской писательнице, историку театра Т. Л. Щепкиной-Куперник. Заголовки к этому и другим письмам даны редакцией.

я узнаю других, с которыми я встречался. И Яворская с ее «сумасшедшинкой» чуть-чуть как-то, где-то напоминает мне Юреневу, тоже вечно метавшуюся, дерзавшую, замышлявшую целые перевороты вместе с Марджановым. А ведь Юреневу я не только хорошо знал. Это была любовь, по силе более неповторимая. Мне и теперь кажется, что она забрала мою жизнь в мои двадцать лет и дала мне другую. Встрече и работе с ней я обязан одним из лучших моих произведений — музыке к «Песне песней» в переводе Эфроса, того самого, которого Вы вспоминаете в своей книге.

«Песня песней» лежит у меня далеко спрятанной, как нежное и хрупкое воспоминание далекой и печальной моей любви...

Кажется, у Синельникова я написал музыку к Вашим «Романтикам». И когда я прочитал цитируемые Вами в книге стихи «Легких платьев шелест...», я мгновенно вспомнил давно не вспоминаемый мной гавот. Я его с благодарностью и уважением подношу Вам, восстановив музыку по памяти, кажется, довольно точно.

Многих больших актеров, о которых Вы вспоминаете, я видел на сцене. И Вы так выпукло, так скульптурно, так красиво о них вспоминаете, что новая волна гордости поднимается в душе, гордости за то, что я был хотя бы краем жизни современником этих людей. Ермолова, Лешковская, Южин, Качалов, Станиславский, Мичурина, Юрьев, наконец, Великий Давыдов, последний из могикан! Я горжусь тем, что был с ними знаком, работал вместе в Харькове и Киеве (у Соловцова).

Я никогда не забуду Давыдова—городничего и Кузнецова Степана—Хлестакова. Это был спектакль!

И, конечно, навсегда останутся в памяти воспоминания о 50-летнем юбилее Н. Н. Синельникова в 1923 году в Харькове, когда после ужина все попросили Давыдова спеть. Он спросил, а кто будет ему аккомпанировать. Синельников указал на меня. Тут же в стороне мы быстро срепетировались, и я ему аккомпанировал: «В тени старого дуба» и «Николя, вуаля». Да, это было невообразимо хорошо!

Я утомил Вас своим длинным письмом. Но Вы не будете на меня сердиться. Ваша книга виновата в том, что я не смог отказать себе в радости написать Вам и еще и еще разгорячо поблагодарить Вас за чудесные часы общения с Вашей большой, яркой жизнью, искорки которой попали и на меня и зажгли мою душу хорошими и светлыми воспоминаниями.

Живите еще много лет и дай Вам бог силы и здоровья.

С глубоким уважением И. Дунаевский

Работа в кино есть самоотверженный творческий подвиг...

*Из письма к Р. П. Рыськиной * (1949 г.)*

... Вы можете себе представить, как приятна радость свершения, когда становится вдруг тихо во всем существе, когда не звенят в голове звуки тем, иногда с мучительным напряжением притягиваемых из каких-то глубин мысли только потому, что завтра надо это написать...

---

* Р. П. Рыськина — одна из корреспонденток И. О. Дунаевского; переписка с ней началась в 1937 году. Рыськина в то время была выпускницей средней школы. Ныне она инженер-химик, живет и работает в Ленинграде. В одном из своих первых писем Р. П. Рыськина писала:

«Многоуважаемый Исаак Осипович!

Извините, что я пишу Вам, совершенно незнакомая Вам девушка. Прежде всего разрешите поздравить Вас с тем, что Вашу кандидатуру выдвинули в Верховный Совет РСФСР. Вы несомненно достойны этой великой чести и оправдаете доверие избирателей. Вы много сделали для страны и еще больше можете сделать...

Каждое Ваше произведение мы с подругами горячо обсуждаем.

В этом году я и мои товарищи кончаем десятилетку. Сейчас у нас очень ответственный момент, мы сдаем выпускные испытания. Нам много приходится работать, но лучшим отдыхом для нас является слушание Вашей музыки, например, в фильме «Цирк».

Возможно, что я школу окончу отличницей. Большую роль в этом сыграла Ваша музыка (это не лесть), так как в тяжелые моменты жизни, учебы Ваша «Песенка Роберта» мне придавала много бодрости и силы...»

Я очень люблю творческую работу, и чем она напряженнее, тем радостнее становится моя жизнь, тем плотнее наливаются кровью мои артерии.

...Вместе с тем работа для кино очень мучительна тем, что все свое творческое вдохновение приходится вкладывать в строгий метраж, в определенное количество минут и секунд. Часто появляется хорошая, счастливая тема. Пускаешь секундомер и... увы! То больше требуемого, то меньше. Приходится пилить себя, резать или, наоборот, увеличивать первоначальный замысел, а иногда и калечить его.

Пожалуй, работа в кинокартине есть самоотверженный творческий подвиг во имя общего целого. И, во всяком случае, эта работа требует высокой техники и сноровки.

Каков был бы мир, если бы не было этих верующих мечтателей...

Из письма к Р. П. Рыськиной

...Я нахожусь под сильнейшим впечатлением от прочитанной «Педагогической поэмы» Макаренко. Я просто не понимаю, как я, зная про эту книгу столько лет, не удосужился ее прочитать и высказать свое восхищение автору, ныне уже умершему. Эта замечательная книга сильна своей жестокой правдой. Вот подлинная романтика жизни, жестокой и неприкрытой.

И вместе с тем только эта жизнь, как она есть и как она принимается людьми сильной воли, только одна она способна рождать такую высокую красоту и человечность. Вот где школа человеческого характера! Эта школа заключается в том, что человек должен видеть конечный результат, сияющие дали. А ведь тернистый, порой мучительно трудный путь, который надо пройти к этим далям,—это и составляет ту работу, которую проделывают наша воля и разум.

Каким напряжением надо обладать, чтобы уметь направлять мысль в светлую точку, где стоит сияющая и награждающая надпись: Конец! Как много нужно сил, чувств, нервов, ума, чтобы всегда, несмотря ни на что, видеть перед собой только эту точку—и больше ничего.

Это и есть настоящее воспитание характера.

Но для этого надо быть человеком.

Как часто мы отступаем перед трудностями, хнычем от всяких не нравящихся нам вещей. И... выпускаем из поля зрения ту самую точку, которую, может быть, очень хорошо видит кто-то другой. Этот другой может быть твоим товарищем по профессии, дворником, открывающим тебе калитку, вагоновожатым трамвая, в котором ты добираешься поздно домой.

И часто в поисках мучительных ответов на наши сомнения мы с удивлением смотрим на «этих других», которые совсем не сомневаются, совсем не склонны философствовать, а просто делают свое дело, видя впереди то, что скрыто от наших глаз нашей собственной слабостью и неверием. Каков был бы мир, если бы не было этих верующих мечтателей, и вместе с тем прекрасных деятелей, зовущих людей на осуществление мечты.

Что было бы, если бы не было в мире Коперников, Галилеев, Ньютонов и Менделеевых, Пушкиных и Чернышевских, Лениных и Марксов!

Мечты там, где есть дали, где есть путь к прогрессу, к новому, к счастью человека! И не может быть мечты в движении назад!

Вот чему учит меня замечательная книга одного прекрасного человека—Макаренко!

Извините меня за подобное излияние чувств. Если Вы так же случайно, как и я, не читали этой книги, прочитайте, а я буду завидовать Вам, что вы коснетесь глазами и душой этих трепещущих жизнью страниц.

Тезисы лекции о музыке к фильму

(1950 год)

1. Режиссер и композитор. Музыкальное ви́дение и слышание будущего фильма. Режиссер-музыкант, режиссер-невежда, режиссер-дилетант. Выгодное и невыгодное помещение музыки.

2. Музыка органическая и иллюстративная.

3. Музык[альная] драматургия фильма. Центральное ядро, побочные линии, иллюстративн[ые] моменты, методы музык[альных] ассоциаций (прямой и противоположной, контрастной).

4. Специфика музык[альной] работы в кино. Нарушение очередности замысла, хронометраж, музыка под готовый экран. Яркость и лаконичность.

5. Музык[альный] фильм и фильм с музыкой (песня в фильме).

(А) Что дает фильму музыка? Через музыкально-звуковую атмосферу обогащаются зрительные образы.

Кино со дня своего рождения не обходится без музыки Пантомима. Фильмы Чаплина. Звуковое кино.

Музыкальные образы, приобретающие иногда в кино почти самостоятельную роль, становятся значительным фактором воздействия на зрителя. Все, что может быть раскрыто в музыкальном фильме музыкальными средствами, не требует особого пояснения.

«Наплыв» зрительный в музыкальном фильме может быть заменен наплывом музыкальным, пользуясь которым, режиссер может напомнить зрителю о событиях, предшествовавших данному эпизоду, может ввести в действие образ того или иного героя, даже без его появления в кадре.

Умело пользуясь музыкой, режиссер может создать «двуплановость» действия, благодаря которому режиссер доводит до зрителя эмоциональный подтекст действия, его «подводное течение» («Депутат Балтики», «Светлый путь», «Кубанские казаки»).

О создании музыкального фильма

Моя творческая заявка *

С большим опозданием поднят наконец вопрос об усилении работы над советским музыкальным фильмом, об увеличении художественного производства этих фильмов, столь любимых широкими народными массами. Я умышленно подчеркиваю здесь слова «усилении, увеличении», а не «создании», ибо советский музыкальный фильм существует.

У нас почему-то стало своеобразно хорошим тоном при перечислении достижений советского кино небрежно выпускать именно музыкальные фильмы. Я не могу скрыть, что всегда испытывал чувство величайшей досады и горечи, когда во всяких официальных и неофициальных перечнях картин, являющихся достижением советской кинематографии, совсем не упоминались или упоминались где-то на задворках около слова «др.» такие картины, как «Веселые ребята», «Цирк» и «Волга-Волга». Не могу спорить, что этого слишком мало для советской кинематографии, но даже это «малое» почему-то стыдливо всегда забывалось, а ведь, казалось бы, «малым» надо особенно дорожить. И надо сказать без всякого прибеднения, что эти три картины, вне всяких споров об их идеологических достоинствах, являются с точки зрения типа образцами подлинного музыкального фильма. И дело здесь отнюдь не в том, что в «Веселых ребятах» пастух Костя является талантливым музыкантом, становящимся потом крупным дирижером; дело не в том, что в «Волге-Волге» письмоносец Стрелка является носительницей музыкального зерна фильма, сочиняя песню, ставшую потом широко популярной, а дело в том, что самое построение фильма, развитие характеров действующих лиц, развитие сюжета, режиссерский монтаж — все строится на музыке, двигающей сюжет, объединяющей те или иные категории эмоций и

* Статья в сокращенном виде была опубликована в газете «Кино» от 5 июля 1940 г.

7*

создающей совместно с режиссерской работой единую и неразрывную линию фильма.

В «Цирке», например, зарождающийся из истории взаимоотношений Мартынова и Марион Диксон эмбрион будущей «Песни о Родине» является столь же равноправным двигателем сюжета, как и все внешние события, которые происходят в фильме. Так, из этой песни, выраженной сначала в любви, потом в рассказе Мартынова (в молчаливом рассказе через музыку) о нашей Родине, о ее людях, о горячей любви к человеку,— рождается патриотическая песня, которая в своем конечном виде, без всяких титров и без всяких объяснений, говорит о том, что Марион Диксон нашла в СССР свою подлинную родину.

Это и есть музыкальный фильм.

Много попыток создания кинематографических музыкальных жанров делалось композиторами советской кинематографии. Мы привыкли особняком ставить фильмы режиссера И. Пырьева «Богатая невеста», «Трактористы». Это, несомненно, особое ответвление музыкального фильма, специфичность которого заключается не столько в методах «омузыкаления», сколько в самом материале, который Иван Пырьев черпает из жизни нашей колхозной деревни. «Богатая невеста» в смысле жанра гораздо более отточена и цельна, чем «Трактористы», в которых имеются доходчивые песни, но нет музыкальной драматургии, то есть того, что единственно может определить музыкальный жанр фильма.

Я могу еще назвать фильм режиссеров Шмидтгофа и Гавронского «Концерт Бетховена». Это фильм с большим количеством музыки, с сюжетом, музыкальным самим по себе, но тем не менее фильм, не являющийся музыкальным по жанру.

В остальном советская кинематография (я не касаюсь мультипликаций) имеет в своем активе ряд хороших, средних и плохих фильмов с музыкой, но эта музыка сводится к одному и тому же рецепту: иметь одну-две «ударные» песни. Конечно, такая примитивная задача не может создать никакого музыкального жанра.

Виноваты ли в этом композиторы? Иногда да, иногда нет.

То, о чем пишут в № 28 Киногазеты мои коллеги-композиторы Корчмарев и Шварц *, не может вызвать никаких споров и, по сути дела, является повторением хорошо известных фактов, показывающих неблагополучие в области работы композитора в кино.

Несомненно, что есть фильмы выигрышные для композитора и есть фильмы неинтересные. Многие режиссеры совершенно напрасно специально приглашают композиторов, ибо когда смотришь такие фильмы, то вообще музыки в них не замечаешь. Она там излишня.

Зачастую, несомненно, режиссеры могли бы использовать хорошую музыку, уже написанную великими композиторами, чем приглашать специально наших композиторов да еще гадать, хорошо или плохо получится эта музыка.

Многое зависит и от композиторов, которые не всегда должны из себя изображать «жертв режиссерского произвола». Несомненно, ненормально то, что композитор не участвует в процессе создания сценария, но несомненно и то, что, получая готовый заказ режиссера, композитор вовсе не должен механически следовать этим указаниям. Я не представляю себе, чтобы режиссер отказался от чуткого, серьезного проникновения композитора в материал фильма, не принял бы встречного плана композитора. Зачастую как будто бы незначительный музыкальный материал может при серьезной работе, при серьезном содружестве с режиссером превратиться в значительный компонент фильма, компонент, помогающий раскрытию идей фильма и восприятию его зрителем.

Я вспоминаю, с каким блеском и умом сочинен Д. Шостаковичем маленький эпизод в фильме «Подруги». Это эпизод с мчащимся паровозом. А ведь «Подруги» совсем не музыкальный фильм, и задача композитора была очень скромной.

Мне кажется, на этот и ему подобные примеры (хотя они и немногочисленны) следует ориентироваться композиторам.

Музыка — в руках у композитора, а случаи действительного «мученичества» композиторов являются нетипичными.

Возвращаясь к вопросу о музыкальном жанре в кино, я вынужден с большой болью отметить прежде всего отсутствие в советской кинематографии режиссерских кадров для музыкальных фильмов. Г. В. Александров— единственный подлинный мастер музыкального фильма, хорошо понимающий, чувствующий музыку, переводящий ее на язык кинематографических кадров.

* Статья К. Корчмарева и Л. Шварца опубликована в газете «Кино» от 23 июня 1940 г.

Есть несколько режиссеров, которые искренне пытаются овладеть музыкальным жанром, но ведь для этого одной искренности мало, одних благородных попыток недостаточно. И как жалко, что до сих пор тот же Александров не воспитал режиссерской молодежи, не объединил ее вокруг себя. В этом большой и досадный пробел в вопросе воспитания режиссерских кадров для советской кинематографии. Режиссеры привыкли работать в одиночку, тая почему-то свои производственные секреты друг от друга.

Спору нет, у нас достаточно много ярких творческих личностей среди композиторов, но ведь этого нам мало. Мы говорим о создании музыкального фильма и не задаем вопроса, с кем мы будем его осуществлять. И тут большую помощь режиссеру может и должен оказать композитор, вооруженный знанием законов кинематографии, знающий и даже владеющий кинематографической техникой. Композиторам, работающим в кино, давно пора перестать быть гастролерами в киностудии, давно пора присмотреться к производственному процессу, поинтересоваться операторской работой, техникой звукозаписи и т. д. И несомненно композитору должна быть отведена почетная, если не основная роль в создании сценария музыкального фильма.

Я держусь особого мнения насчет того удовлетворения, которое вызывают у моих товарищей-композиторов предполагаемые к производству фильмы, основанные на биографиях великих композиторов. Прежде всего вопрос здесь, несомненно, упирается в качество сценария, а мы еще в этой области сильно отстаем. У нас еще очень мало хороших сценариев, у нас нет большой уверенности в том, что наши профессиональные кинодраматурги смогут на материале биографий великих композиторов создать интересные сюжеты и так создать, чтобы фильм о Чайковском не походил на фильм о Мусоргском, а фильм о Мусоргском не походил на фильм о Глинке или Бородине.

Мне кажется, что этот путь — путь наименьшего сопротивления.

Нам всем вскружил голову американский фильм «Большой вальс». Давайте немножко очнемся от этого упоения и трезво оценим вещи, как они есть. Разве фильм «Большой вальс» является фильмом из жизни Штрауса?

Разве Штраус взят здесь произвольно, по капризу сценариста? Штраус здесь присутствует единственно неизбежно, и вот почему.

Сценарист, создававший «Большой вальс», пришел к вальсу, как яркой и к тому же демократической форме музыки. Вальсы Штрауса — это эпоха в истории музыки; вальсы Штрауса — это победное мировое шествие демократических музыкальных форм, оказавших огромное влияние на последующее поколение композиторов всех «рангов» и направлений. Вальсы Штрауса живут до сих пор, поражают своим неисчерпаемым оптимизмом, своим жизнеутверждением.

Поэтому естественно, что сценарист и режиссер «Большого вальса» пришли к творчеству Штрауса, а не кого-либо другого для того, чтобы создать свой фильм. Здесь не столько музыка вообще хороша, сколько музыка, любимая миллионами, музыка, живущая до сих пор среди нас, музыка, заставляющая сверкать наши души и глаза.

Вот в чем сила этого фильма, вот в чем достоинство вкуса его автора.

Вспомним эпизод из этого фильма, когда звуки штраусовского вальса, им дирижируемого в пустом кафе, доносятся через открытое окно на улицу, в дома, квартиры, на бульвары; вспомним, как постепенно пустеют амбразуры окон, как одиноко качается опустевшая качалка после того, как ее покинул сидевший на ней человек.

Куда умчались все эти люди, что их взволновало, что их тронуло?

Они умчались к источнику этих волнений, к оркестру Штрауса, к его пленительному вальсу.

Вспомним дальше, как огромная толпа кружится в вихре вальса, как сияет лицо Штрауса, как счастливы и немного удивлены лица его друзей-музыкантов.

Для того чтобы это было правдиво и убедительно, сценарист и режиссер могли опереться только на такую музыку, которая убеждает в том, что такой триумф действительно может существовать. И такой всенародной, всепобеждающей музыкой были вальсы Штрауса. И ничего другого не могло быть, ибо все другое, как оно ни велико, как оно ни гениально, я позволю себе утверждать, не могло бы вызвать такой бурной реакции и в художественном произведении выглядело бы неубедительно.

Что же мы в советской кинематографии можем противопоставить «Большому вальсу» в области музыкального жанра? Чем же мы располагаем, какое мы имеем богатство, кото-

рое любит народ, с которым он живет, работает, побеждает, идет на смерть в бою с врагом, идет на подвиги, вспоминает его в заоблачных высях, на земле, на воде, в шахтах под землей и в подводной лодке или в скафандре под водой?

Это богатство, которое мы имеем и которым мы можем по праву гордиться,— песня, наша богатейшая народная песня, наш золотой советский песенный фонд. Песня может стать основой создания большого советского фильма, и этот фильм будет гимном песне.

Я имею смелость заявить перед лицом советской общественности, что сейчас веду подготовительную работу по созданию этого фильма. Мне неясны еще контуры и содержание, ибо сценарная работа только сейчас начинается, ибо вся эта гигантская работа требует большой подготовки, большой и серьезной осторожности и в то же время большой творческой смелости.

Необходимо создать исключительно крепкий творческий коллектив, коллектив энтузиастов, сплоченных общей задачей и общими интересами, одинаково понимаемыми.

Необходимо обеспечить будущий фильм высокой технической оснащенностью.

Все это очень большая работа, но надеюсь, что нам удастся победить «Большие вальсы», что нам удастся еще и еще раз показать силу советской кинематографии.

Я с удовольствием должен отметить, что поддержка Комитета по делам кинематографии в этом почетном деле нам обеспечена.

Лично для себя я считаю эту работу жизненным вопросом и готов ей отдать все свои силы, все свои способности и весь накопленный в кинематографии опыт.

Вот чем должен обладать художник

Из письма Галине Николаевой (26/IX 1954 г., Сочи)

Искренне и глубоко уважаемая тов. Николаева! Простите, что обращаюсь к Вам так, без имени и отчества. Но... я знаю «Галину Николаеву», но не знаю имени Вашего отца.

Я прочитал здесь в Сочи, где я нахожусь в санатории, Вашу «Повесть о директоре МТС и главном агрономе». Это небольшое произведение — лучшее, что я читал за последние годы.

Что же в нем такого, что так резко отличает его от множества книг, вышедших за последнее время? Талант писательницы, вот что, дорогая тов. Николаева! Талант! Тот самый талант, который создал «Жатву» (тоже недюжинное произведение и тоже резко отличившееся от других советских литературных произведений), тот самый талант, который заставляет читателей с напряженным интересом ожидать появления новых его достижений. Мы забыли это слово — «талант». Я читаю почти все, что пишется о литературе и в литературе, по крайней мере стараюсь это делать по мере своих возможностей. В многочисленных статьях, спорах, заметках почему-то обходится это чудесное и все объясняющее слово — «талант».

Мы говорим и пишем массу умных и неумных вещей, глубокомысленно говорим о мастерстве и стыдливо умалчиваем о необходимейшем качестве, качестве любого творца — о таланте.

И что самое удивительное, что Вы, талантливейший человек и писательница, сами об этом стыдливо умалчиваете. Ваша статья в «Литературной газете» от 25 сентября 1954 года справедливо воздает должное горе-теоретику Протопоповой, ее начетничеству и «провизорству от литературы». Но разве можно считать Вас правой, когда Вы сами переходите на шаткую стезю рецензирования?

По-Вашему, писатель должен быть на уровне своего положительного героя. Я не буду цитировать Ваших строк. Вы их еще раз просмотрите, и Вы сами убедитесь, что за исключением правильного тезиса о том, что писатель должен знать то, о чем он пишет, во всем остальном Вы предъявляете писателю не только невыполнимые, но и ненужные требования.

Для того чтобы чувствовать себя в «шкуре» любого персонажа, писатель вовсе не должен становиться этим персонажем, перевоплощаться, что ли, в него. Но писатель должен быть тончайшим знатоком любых человеческих душ, любых психологий. Если он пишет о партийном деятеле, то он не должен становиться партийным деятелем в практическом, конечно, функциональном, что ли, смысле.

Часто говорят, что такой-то или такой-то персонаж говорит мыслями автора. Ну, а скажите, пожалуйста, в каком персонаже Вашей повести я вижу или могу видеть Вас? Вряд ли Вы мне ответите на этот вопрос, так как ни в одном действующем лице Вашей повести Вас нет.

Но Вы существуете во всей повести, во всех действующих лицах. Это и есть Ваш талант, Ваш ум, Ваше проникновение в души и психологии людей, начиная от совершенно чудесной Насти и кончая дедом Силантием.

Может быть, Вы по уровню Ваших сельскохозяйственных знаний можете стать директором МТС, и главным агрономом, и председателем колхоза. Но, ей-богу, мне это совершенно неважно.

Я вижу, что Вы знаете значительно больше меня в этих делах. И я Вам верю, когда Вы в повести пишете о посевах клевера или о методе ремонта тракторов. Но не за этим я слежу. Я слежу за судьбами, за характерами людей... А клевер я «проглатываю» попутно.

И это делает Ваш талант, Ваш ум, Ваша писательская интуиция вдохновения. Вот чем должен обладать писатель — художник, творец.

Такой писатель должен, конечно, знать жизнь, людей, изучать атмосферу, в которой действуют его герои. Но «знать» и «изучать» — это ведь только работа ума, терпения, наблюдения. В школе мы с Вами тоже видели процессы «познания» и «изучения». Один ученик учит урок за два часа и все прекрасно знает. Другой учит пять часов и не успевает выучить.

Но выучившие хорошо книжное задание тоже различаются у доски; один добросовестно бубнит то, что выучил, а другой свободно, легко рассказывает, делая интересным, казалось бы, скучный предмет. Такие и педагоги бывают! Такие и писатели!..

И нижеподписавшийся, благодарный Вам за слезы и волнение читатель недоуменно спрашивает у Вас: почему Вы в своей статье не написали, именно Вы, не написали о величии таланта, этой альфы и омеги всякого движения к мастерству?..

Проверять стихию разумом

*Из письма к Борису Колесникову * (7/VI 1954 г.)*

Тов. Колесников! Извините, что задержал ответ. Ваши стихи свидетельствуют о несомненном Вашем даровании. Но советую Вам Ваше дарование больше беречь, относиться к нему с большим уважением, не поддаваться «стихийности», а проверять эту стихию умом — разумом, мыслью. В «До свидания, девушки» отсутствие этой проверки привело Вас к образу парня-рубахи, которому все «трын-трава». И его обращение с девушкой, которая его любит, отдает фамильярностью, грубостью легкого чувства. Гармонь, гармонь! Все та же гармонь с множеством «Эх»! Это мне не понравилось!..

Мелодия и кадр

Из письма музыковеду И. Горель (1954 г.)

...Я сейчас весь погружен в работу над созданием музыки к фильму «Испытание верности». Серьезная и трудная музыка. Часто, склонясь над нотной бумагой, я слышу внутри себя музыку тех кадров, которые мне надлежит «озвучить». Я слышу, какой должна быть эта музыка, но не всегда мне удается ее зафиксировать на бумаге.

Иногда происходит мучительный процесс этого постепенно уточняющегося фокусирования замысла... Как будто получается хорошо, а что-то именно в мелодии оставляет чувство неудовлетворенности, пока полностью не сольется чувство, вызываемое музыкой (мелодией), с чувством, содержащимся в кадре. Иногда для этого не хватает «пустяка» — какого-нибудь понижения или повышения ступени звукоряда.

---

* Б. Колесников — один из «заочных друзей» и корреспондентов И. О. Дунаевского.

И вот, пока найдешь это рельефно-выпуклое осязание мелодии как живого существа, которое можно потрогать, до тех пор не успокаиваешься.

Конечно, мелодия может быть рассудочной, умной, корректной. Но я за горячую эмоционально насыщенную мелодию, мелодию говорящую. Я — за почти физиологическое действие мелодии, вызывающей смех, улыбку, слезы, грусть, радость, горе, скорбь, надежду, мрак, просветление. Когда такое воздействие мелодии является всеобщим — значит, цель произведения полностью достигнута.

Когда воздействие мелодии является мнимым, то есть ей приписывается то воздействие, которым она на самом деле не обладает, то произведение не достигает цели, а следовательно, остается вне понимания широкой аудиторией. Слушатель не знает, как изображать в музыке различные настроения и чувства. Но слушатели отлично воспринимают их, если они в самом деле выражены или, в крайнем случае, если они хоть похожи на то, чем они называются.

Вне мелодий нет путей для выражения подлинных человеческих чувств...

Когда режиссер ценит музыку

Из радиовыступления о Г. В. Александрове (1954 г.)

Около двадцати лет назад на квартире Л. О. Утесова в Ленинграде я познакомился с кинорежиссером Григорием Васильевичем Александровым. В то время Александров готовился к постановке задуманной им большой музыкальной кинокомедии, собирал актеров и актрис, а заодно присматривался и к композиторам, могущим быть сотрудниками его в предстоящей большой и новой работе. Моя встреча с Александровым, остановившим свой выбор на мне по рекомендации Утесова, и послужила началом многолетней и продуктивной нашей совместной с ним работы в области советской музыкальной кинокомедии.

Вспоминая те далекие годы, когда осуществлялась так называемая «Джаз-комедия», получившая потом название «Веселых ребят», хочется остановиться на всей обстановке, сложившейся к тому времени в советском искусстве вообще и в кинематографии в частности. Это было время большого творческого подъема, вызванного историческим постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций»... Это было время новых задач советского художественного творчества в связи с победоносным ходом осуществления первой пятилетки, в связи с первыми гордыми и радостными победами, одержанными нашим народом под руководством Коммунистической партии во всех областях советского народного хозяйства. Это было время, когда наш народ-исполин после большого и тяжкого труда впервые почувствовал плоды этого труда в расцветающей и непрерывно улучшающейся жизни. Наступило время нового многообразного по своим темам и жанрам искусства. Наступило время новых песен, ярких, бодрых, образных, с которыми советский человек мог бы жить, строить, любить, отдыхать.

В кинематографии тогда серьезно заговорили о комедии, в музыкальном творчестве — о новых качествах песен и музыки. И, может быть, самой большой заслугой Александрова является то, что он как художник и гражданин правильно почувствовал огромные возможности, таящиеся в соединении, в творчески тесном сосуществовании экрана и песни, экрана и музыки. Вот почему Александров стал на путь создания не просто комедии, или комедии с музыкой, а именно музыкальной комедии, то есть того труднейшего и совершенно неизведанного в советской кинематографии жанра, методы и пути которого приходилось прокладывать заново от работы к работе.

К тому же некоторое время Александров был единственным режиссером, работавшим в области музыкальной кинокомедии. Вполне естественно было бы допустить и хождение ощупью, и осторожность, и ошибки, и досадные неудачи. Однако Александров с подлинно новаторским дерзанием сразу поставил перед собой и перед возглавляемым им творческим коллективом широкие и ответственные задачи. Сразу же творческая, организацион-

ная и техническая стороны работы приняли большой по тому времени размах. И передо мной, композитором, писавшим лишь второй в своей жизни фильм, Александров поставил труднейшие задачи. Я думаю, что эпизод «музыкальной драки» из «Веселых ребят» по понадобившейся ловкости и, так сказать, музыкальной сноровке и технической трудности не имеет себе равных во всей моей музыкальной деятельности, за исключением, пожалуй, эпизода «Поезда» из фильма «Концерт Бетховена».

Каковы же общие принципы использования музыки в фильмах Александрова? Будучи сам очень музыкальным человеком, Александров как режиссер музыкальных кинокомедий смело выдвигал музыку на передний план, делая ее основным компонентом своих картин. Он подчинял ей не только динамическое и эмоциональное развитие сюжета, но и весь ритм картины путем мастерского, строго соответствовавшего ритму музыки монтажа. Задолго до начала съемок мы с Александровым разработали подробный сценарий будущей музыки, драматургическое развитие которой часто влияло на основной литературный сценарий, видоизменяя его в зависимости от наших музыкальных «аппетитов». Целые большие эпизоды скрупулезно, с точностью до 10—15 секунд звучания отдельных кусков, разрабатывались нами тогда, когда еще не было отснято ни одного метра будущей картины. Александров широко пользовался методом съемки под готовую фонограмму, который, в сущности, он первый ввел в технологию советской кинематографии. Этот метод требовал тогда в силу своей новизны большой ответственности и ставил перед артистами очень трудные задачи, так как помимо технического попадания в звук артист был связан фонограммой и в отношении своих эмоций и во временно́м протяжении того или иного действия, предопределенного музыкой фонограммы. Не внеся, по сути дела, ничего нового в музыкальную драматургию как таковую и широко используя обычную систему ведущих мотивов и характеристик, Александров, однако, уделил песне особую, почетную роль, повысив ее значение в фильме до уровня, ранее небывалого.

Нельзя сказать, что до картин Александрова в кинематографии не использовалась песня в качестве сквозного мотива. Известны некоторые заграничные фильмы, в свое время демонстрировавшиеся на советских экранах, в которых такие песни существовали. Это были так называемые «шлягеры», то есть песенки, имеющие данные для быстрого и массового успеха. В Западной Европе и Америке существовала и существует целая промышленность по производству и постановке таких «боевиков». Это в подавляющей части бульварно-любовные песенки, рекламные куплеты, написанные в ритме фокстрота, танго или вальса-бостона. Текст их лишен какого-либо общественно-социального значения и предназначен для оглупления обывательски настроенных слоев населения. Музыкальная задача такого «шлягера» заключается фактически в создании легко запоминающегося припева, бесконечно повторяющегося в различных видах и тональностях с целью лучшего «усвоения». На этих «шлягерах» дельцы от искусства получают крупные барыши.

Американское и западноевропейское кино широко применяет подобные песенки в музыкальном оформлении картин. И здесь они не меняют своей роли и в подавляющем большинстве случаев весьма нелепо вклиниваются в сюжетную ткань фильма.

Иное дело — песня в советском кинофильме. Уже в картине «Путевка в жизнь» был взят верный путь на органическое слияние песни и музыки с сюжетом картины. В картине «Встречный» композитор Шостакович создал подлинно массовую песню, живущую и поныне. Эта песня принципиально важна тем, что она выражает идею фильма, чувства действующих в нем людей, перекликаясь с чувствами людей, сидящих в зрительном зале.

Развитие и углубление значения песни в фильме в полную силу начинается с рождения советской музыкальной кинокомедии. И здесь музыкальным комедиям Александрова принадлежит почетная и выдающаяся роль. Он привлекает к работе поэта В. И. Лебедева-Кумача, который, начиная с «Веселых ребят», был бессменным сотрудником Александрова во всех его кинокомедиях. Песня получает небывалую до тех пор тематическую и идейную нагрузку. От фильма к фильму она становится не только ведущим мотивом, но и идейным фокусом картины. Она двигает сюжет, участвуя в развитии основных образов фильма, сама развиваясь и обогащаясь вместе с действием. Песня становится квинтэссенцией мысли автора фильма. Вырастает в огромной степени роль ее стихотворного текста. Развивается и получает свое утверждение в жизни песенная поэзия, ярчайшим и

талантливейшим представителем которой был Лебедев-Кумач.

«Марш веселых ребят» зачинает новый тип советской массовой песни: песню-плакат, песню-лозунг. Музыкально — это бодрый марш с упругим ритмом, словесно — это не связанные сюжетом строфы патриотического содержания, окрашенные в картинах Александрова в лирические тона. Этот тип массовой советской песни прочно утверждается в советской кинематографии и вообще в советском песенном творчестве, надолго становясь господствующим типом песни. Одним из характернейших признаков такой песни является ее лозунг, ее идейное послесловие: «И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет», «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек», «Кто хочет, тот добьется, кто ищет, тот найдет», «Нам нет преград на море и на суше» и др. Невозможно перечислить множество таких стихотворных «ударов», бивших прямо в цель, входивших в души, в сознание зрителей и слушателей.

Песня задумывалась нами не только как песня-тема, нужная данному фильму, целиком, так сказать, играющая на его содержание, но и как песня, нужная народу. Причем это касалось не только маршевой песни, выражавшей определенную идею, носившую всегда ярко патриотическую окраску. Это касалось и частных лирических песен, не имевших такого обобщающего характера. Одним словом, в каждом фильме Александров в содружестве с поэтом и композитором ставил себе задачу создания новых песен. И его фильмы эти песни обязательно рождали. Я употребляю слово о б я з а т е л ь н о, поскольку огромного и главным образом режиссерского труда вложено в это слово, сколько подлинного режиссерского мастерства нужно проявить для того, чтобы песня слетела с экрана в зал, на улицу, в дома, на поля, заводы и фабрики, на празднества и демонстрации.

Как часты были случаи, когда при самых лучших намерениях режиссера, поэта и композитора песня погибала тут же, на экране или обретала свою жизнь вне его, на концертной эстраде. Я не могу припомнить таких случаев в практике Александрова именно потому, что он мастерски владеет искусством обращения с песней, тонко сочетая свои интересы и задачи как режиссера, задачи и интересы фильма как художественного произведения с интересами и задачами композитора как представителя «дружественного» вида искусства, имеющего свои особые законы и специфику...

Поэт и композитор

Выступление по радио (1954 г.)

Я никогда не говорю о Лебедеве-Кумаче как о мертвом. Он для меня всегда живой. Он живет не только в моих воспоминаниях или в воспоминаниях его друзей и близких, он живет во многих песнях, которые прочно вошли в быт и до сих пор не увядают.

В те годы нашей совместной работы и дружбы, когда мы часто встречались, выражали друг другу одобрение или неудовольствие, спорили, добивались, искали,— в те годы я как-то не смог сформулировать в своем сознании полную меру оценки этого выдающегося поэта-песенника, поэта-гражданина. Но теперь, когда я снимаю с полки и перечитываю книжку стихов моего незабвенного друга, я не перестаю удивляться его талантливости и мастерству. И самое важное и ценное в этом мастерстве — это, я бы сказал, снайперская точность его поэтического и образного словаря. Я не могу сказать, каким трудом добивался Лебедев-Кумач этого качества. Но я знаю, как иногда удивительно быстро Василий Иванович сочинял свои песни. Это позволяет думать, что точность поэтического выражения была его врожденной чертой, неотделимой от всего его творчества. Она-то и обусловила ту афористичность стихов Кумача, которая с великолепной чуткостью фиксировала основную мысль-идею песни.

От эпической «Песни о Родине» до комических куплетов водовоза, от величественных слов «я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» до шутливо-иронического припева «потому что без воды и ни туды и ни сюды»— по всем лучшим песням Лебедева-Кумача рассыпаны эти приметы афористичности его стихов...

...Легко было композитору работать с таким поэтом. Лебедев-Кумач прекрасно чувствовал песенную форму, обладал большой внутренней музыкальностью и любил те моменты в совместном с композитором творческом процессе, когда его слова одевались в первые, еще не ладно пригнанные и не накрепко сшитые музыкальные одежды. Поэт как бы узнавал в этих звуках свои настроения и мысли, которые владели им при написании стихов, и тогда его лицо расплывалось в хорошей, доброй и теплой улыбке.

Уважая свой труд поэта, Лебедев-Кумач с большим уважением относился и к труду своего товарища-композитора. Он никогда не занимался ненужными спорами о том, что в песне важнее — слово или музыка. Он знал, что и то и другое должно быть высококачественным и равноценным. Поэтому он не чурался кропотливой работы с композитором, легко шел на всякие уступки и исправления, если они были вызваны художественно вескими причинами. Лебедев-Кумач превосходно владел искусством подтекстовки стихов под готовую музыку, широко пользовался этим приемом и никогда не считал его недостойным себя как поэта.

...Я закрываю книжку стихов Лебедева-Кумача... Какой широчайший диапазон тем и вопросов, интересовавших и будивших его творческое воображение! Какая гражданственность поэзии! Как эта поэзия глубоко вторглась в жизнь и этой жизнью сама жила!

Г. АЛЕКСАНДРОВ

Композитор, мыслящий кинематографично

В 1932 году я вернулся в Москву после трехлетнего пребывания в Европе, Америке и Мексике. И очень скоро Борис Захарович Шумяцкий — тогда председатель Кинокомитета — предложил мне создать наш первый советский музыкальный кинофильм. Он мне посоветовал съездить в Ленинград и посмотреть там «Музыкальный магазин» — своеобразное ревю с музыкой Дунаевского и с участием Леонида Утесова. Я поехал в Ленинград, посмотрел эту программу, она мне не очень понравилась, но творчеством Дунаевского я был совершенно очарован.

...Должен сказать, что с музыкой Дунаевского я был знаком еще несколько раньше по Московскому театру сатиры, где Исаак Осипович работал музыкальным руководителем. В конце двадцатых годов этот театр помещался в бывшей балиевской «Летучей мыши» в Гнездниковском переулке. Весь оркестр театра состоял из рояля, саксофона и скрипки. Там я впервые и услыхал очаровательную, чарующую и изумительную музыку Дунаевского.

Но возвращаюсь к поездке в Ленинград. Мы с писателями Н. Эрдманом и В. Массом и Исааком Осиповичем договорились писать сценарий и засели за «Веселых ребят». Работали дружно, много, горячо. Очень нужен был для картины веселый марш. Дунаевский, на мой взгляд, написал его превосходно, но текст долго «не вытанцовывался». Не один известный поэт писал слова для нашего марша, и ни один из этих текстов не подходил. Тогда на помощь пришла «Комсомольская правда», которая шефствовала над картиной. Газета объявила конкурс на лучшие стихи для марша. В короткий срок редакция газеты получила 36 стихотворений, в одном из которых мы нашли несколько понравившихся нам строчек. Это были стихи В. И. Лебедева-Кумача. Мы познакомились, и началось наше долгое и крепкое содружество. Работали мы всегда сообща. Дунаевский схватывал все буквально с полуслова. Он писал много, быстро, у него всегда имелась уйма различных вариантов, и он не боялся и не жалел выбрасывать хорошие музыкальные фразы, а то и целые музыкальные куски, чтобы найти лучшее.

В то время когда мы работали над «Веселыми ребятами», мы еще жили в разных городах: я в Москве, Дунаевский в Ленинграде, поэтому бывали случаи, когда он мне наигрывал свои мелодии по... телефону. Когда мы приступили к съемке картины, для всех нас начались самые трудные дни. Дело в том, что в то время у нас была еще очень слабая техника звукозаписи. Тогда еще не применялась перезапись, то есть сведение фонограмм с нескольких пленок на одну. Все записывалось сразу на один микрофон, на одну звуковую дорожку: и музыка, и диалоги, и шумы. «Дирижировать» этим процессом было чрезвычайно сложно. В записи марша, например, участвовало более пятисот человек: симфониче-



Л. П. Орлова и И. О. Дунаевский

ский оркестр, джаз, оркестр народных инструментов, звукоподражатели... Кто блеял под овец, кто мычал под коров, за коровами вступал симфонический оркестр; желая сделать музыкальную окраску более яркой, пастух Костя выбивал мелодию марша на глиняном горшке, на деревянных перилах моста, бил по черепице крыш — и все это «шло в очередь».

Исаак Осипович был необыкновенно одаренным и очень образованным музыкантом. Он всегда сам варьировал и оркестровал весь фильм, всегда сам дирижировал оркестром...

За «Веселыми ребятами» вышел «Цирк».

Первые контуры «Песни о Родине» были созданы летом 1934 года на квартире у Л. Орловой, в небольшом домике на Гагаринском переулке в Москве. У рояля сидел Дунаевский, рядом — Лебедев-Кумач. Когда зазвучала мелодия, мы все ее запели. Мы орали, кричали, радовались удачной находке. Лебедев-Кумач тут же набросал первую строчку, которую он «почувствовал» в музыке. Строчка начиналась так: «Хороша страна моя родная». Дунаевский подсказал, что широта музыкальной фразы требует не «хороша», а «широка».

В ту пору Исаак Осипович помимо своего творчества был занят большой общественной работой. В 1938 году он был избран депутатом в Верховный Совет РСФСР. Помню, как мы с группой артистов разъезжали по фабрикам и заводам, агитировали за кандидата в депутаты Дунаевского. Помню и нашу дружескую фототелеграмму, посланную ему в Ленинград в связи с избранием его депутатом:

Кандидата дружно поздравляем!
Жизнь, как Волга полная течет!
Мы другой такой страны не знаем,
Где искусству слава и почет.
Не дремать! Идти к победам новым,
Чтобы песня лилась, как ручей.
Все целуют Вас!
Любовь Орлова,
Александров,
Двое Кумачей.

Дунаевский, как никто другой, мог слить свою музыку со всеми компонентами фильма. Он участвовал в создании фильма, а не писал музыку для кино. Вот основная и отличительная черта Дунаевского как композитора-кинематографиста

Лев КАССИЛЬ

Его песня никогда не умолкнет

С И. О. Дунаевским я познакомился в 1935 году. В то время я работал над фильмом «Вратарь», который ставился студией «Ленфильм».

...Я не знаю, как он писал музыку, сколько часов просиживал за роялем, но хорошо помню, что часть музыки, например знаменитый марш «Вратаря» — самый популярный и любимый марш наших физкультурников, он написал раньше текста песен, которые ему позднее принес Василий Иванович Лебедев-Кумач.

Хорошо помню, как однажды приехал ко мне домой радостный, возбужденный Семен Алексеевич Тимошенко и пытался изобразить только что услышанную песню.

Мы оба долго мучались и мучали рояль, пытаясь подобрать одним пальцем мелодию марша. И как эта мелодия ни была приблизительна, я вдруг ясно почувствовал тональность нашего фильма— сочетание заразительно-бодрых мотивов с элементами широкой и плавной напевности и задушевной лиричностью.

Мне кажется, что в какой-то степени это счастливо найденное композитором звучание помогло не только режиссеру фильма, но и мне, сценаристу, уточнить внутренний стиль и внутреннюю сущность произведения, которое должно было отразить радостное солнечное настроение, характерное для нашего отечественного спорта.

Встречи с Исааком Осиповичем, прослушивание песен для нашего фильма помогли мне решить и многие вопросы в романе «Вратарь республики». Музыка Дунаевского помогла мне услышать в романе, над которым я продолжал работать, те главные звучания, которые и следовало выделить, избавив произведение от всего выспреннего, худосочно-публицистического, сухо-назидательного.

Теперь я уже невольно воспринимал многое в романе на «мотивы Дунаевского» и как-то при встрече с ним признался ему в этом. Исаак Осипович обрадовался и сказал, что, по его мнению, в основе моего романа он видит лирико-комедийное начало. Его замечания очень укрепили мои замыслы и помогли мне покончить со всеми колебаниями.

Я уже говорил, что фильм обычно делается после романа, а у меня получилось наоборот: роман появился в свет после фильма, и я мог в его эпилоге использовать уже известный к тому времени читателям по фильму марш «Вратаря».

Мне казалось, что Исаак Осипович следит за судьбой моего романа, хотя по свойственной ему деликатности не показывает этого. Поначалу роман был встречен весьма противоречивыми суждениями критиков. Дунаевский, видимо, вместе со мной переживал все мои огорчения. И его душевную теплоту, его такт и дружеское расположение я особенно хорошо почувствовал, когда появились первые хвалебные рецензии. Когда я вместе с группой советских писателей был награжден в 1939 году орденом, одним из первых поздравил меня Исаак Осипович.

— Поздравляю вас,— услышал я в трубке телефона,— ведь я не только футбольный болельщик, но и ваш личный, мне очень приятно, что наш с вами «Вратарь» отбил атаки на ворота... Мне кажется, что теперь счет ведем мы. Не правда ли?

...И теперь, спустя много лет, сидя где-нибудь на стадионе во время спортивного праздника или футбольного матча, услышав перед началом всем давно знакомую мелодию «Вратаря», я испытываю чувство и радостного волнения и непреходящей печали: вспоминается совместная работа с замечательным композитором. Гордишься удачами этого талантливейшего музыканта, обладавшего удивительным пониманием внутреннего существа произведения, которое он окрылял своей музыкой.

Но если говорят, что из песни слова не выкинешь, то и песню из жизни не выбросишь, даже если эта песня была написана давно и уже считается старой... Мелодии Дунаевского, одна из которых стала позывным радиосигналом Советского Союза, продолжают звучать всюду. Их поют на стадионах и на собраниях комсомольцев, влюбленные на улице, семьи у себя дома, пионеры в лагерях...

В. ВАЙНШТОК

Флаг корабля

Дунаевский сел за рояль и сказал:

— Вот, послушайте... Это для Паганеля.

И в рабочей комнате нашей группы на «Мосфильме» впервые прозвучала мелодия веселой песни, которую предстояло запеть в трудную минуту немолодому путешественнику:

Капитан, капитан, улыбнитесь...
Ведь улыбка это — флаг корабля...

Впрочем, слов тогда еще не было. Но и мелодия без слов сразу пленила всех, сразу осталась в памяти, и я понял, что мы не ошиблись в выборе композитора для фильма «Дети капитана Гранта».

Это было в 1935 году. И. Дунаевского уже знали как автора хороших песен, но у него еще не было громкой славы, а у некоторых киноработников— твердой уверенности, что он справится с новыми, более сложными творческими задачами.

— Знаете,— говорили они,— в «Веселых ребятах» музыка специфическая, там — джаз, там— Утесов, и все писалось для него и его оркестра, а тут — иное дело. Нет, нет!

И верно, едва я сказал Дунаевскому, что в фильме, где будут героические и трагические сцены, где люди пойдут на отважную борьбу с суровым океаном, должна прозвучать симфоническая музыка, он ответил:

— Мне, признаюсь, никогда не приходилось писать ее. Но я попробую...

До сих пор симфонические оркестры страны играют знаменитую увертюру И. О. Дунаевского, написанную им к «Детям капитана Гранта». Ее мятежные, возвышающие душу, зовущие на подвиг звуки все так же свежи и вдохновенны.

Именно такой героико-романтический запев и требовался нашей картине!

И. О. Дунаевский глубоко чувствовал «душу» фильма и, если хотите, сам оказывал на нее сильное влияние. Его музыка многое подсказывала постановщику и актерам.

Помнится, Николай Черкасов, исполнявший свою первую крупную роль в кино, прослушав песню, для которой Вас. Лебедев-Кумач уже написал слова, сказал:

— Прекрасно! Чудаковатый и нескладный Паганель бодрит себя и других. Он ведь жизнерадостный француз, веселый и добрый человек!

Так песня подсказала артисту черту образа, создала настроение.

Ну, а сам автор музыки жил настроением героев, как никто. Принося новые ноты, Дунаевский пел. Он пел безголосо, но с азартом. Иногда на ходу разрабатывая мелодию, изображал чуть ли не весь оркестр. Ему хотелось, чтобы песня звучала полнее, искренней, заражала, увлекала всех.

Так оно и случалось благодаря тому, что песня словно бы рождалась в сердце героя. Трудно сейчас представить себе, чтобы юный Роберт поднялся на мачту шхуны «Дункан» и не запел:

«А ну-ка, песню нам пропой,
Веселый ветер!..»

Дунаевский любил вместе с нами смотреть материал. Показывались сцены, пейзажи, одним словом, куски...

...На борту плывущей по океану шхуны капитан Мангльс и Мэри объясняются в любви. Артисты (ныне народный артист СССР М. Романов и О. Базанова) играют хорошо, шумит океан... и все-таки какая-то досадная пустота за кадром, не хватает чего-то...

Дунаевский подошел к роялю и начал наигрывать одним пальцем лирический вальс... И все поняли— этой музыки не хватало, вот чего! Через три дня он принес готовый вальс на студию.

Во время записи он всегда сам дирижировал оркестром. Каждая запись оканчивалась аплодисментами оркестра своему композитору и дирижеру. Дунаевского любили все, кто с ним работал. Но главное, его любили зрители — за песни, которые уносили с собой из кинозала. Он умел «слышать», чего ждал от композитора современник.

Время действия «Детей капитана Гранта» — шестидесятые годы прошлого века. Можно было бы сочинить для Роберта «соленую, морскую» песню на английский манер и что-нибудь «куражное» для Паганеля, уйти в «ту эпоху», обратиться к архиву. Дунаевский обратился к своему современнику, к его настроениям.

Поиск и задор в песне Роберта, а в песне Паганеля — улыбка капитана, который знал, что «только смелым покоряются моря», были близки тем, кто смотрел на экран.

Еще до выхода фильма в свет обе песни запела сначала наша съемочная группа, а затем и вся студия. А через два месяца после выпуска картины я приехал в Ялту на съемки нового фильма и услышал, как издалека доносилось: «А ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер!» По набережной с песней шел артековский пионерский отряд.

Хорошо было работать постановщику с таким увлекающимся, талантливым композитором. Одна беда была: подолгу не сдавал он музыки, все тянул и тянул.

— Вы торопите,— говорил он,— а я думаю...

Песни его так легки и крылаты, что кажется, рождены они в одну вдохновенную минуту, с той же завидной легкостью. Ничего подобного! Много раздумий и труда скрывалось за каждой нотной строкой.

Неравнодушный, щедрый, он был равноправным создателем фильма. Его музыка никогда не была иллюстрацией к картине. Она органически входила в фильм. В ней всегда была задушевность и обязательно улыбка, и она становилась флагом нашего кинокорабля.

В. КОРШ-САБЛИН

С экрана — в народ

Встретился я впервые с И. О. Дунаевским в Харькове в 1920 году. Дунаевский работал тогда в Харьковском театре оперетты, а я был командиром Красной Армии. Встретились мы и подружились, как дружит двадцатилетняя молодежь. И несмотря на то, что мы были людьми совсем разных профессий, нас объединяло одно общее — любовь к искусству.

Расставаясь, мы были уверены, что еще встретимся, но не предполагали, что через двенадцать лет нам будет суждено встретиться в Ленинграде в совместной творческой работе. В 1932 году я ставил свой первый звуковой фильм «Первый взвод». Дунаевский с радостью согласился писать музыку к фильму— его очень интересовало молодое тогда звуковое кино. Он угадывал новые возможности музыки как одного из основных компонентов звукового кино. В то время он был уже довольно популярным композитором, но считался мастером «легкой музыки»— джаза. И это озадачивало моих товарищей по работе.

Но вот музыка написана. Оркестр Мариинского театра исполнил под управлением автора несколько основных номеров — и в зале загремели овации.

Так началась работа Дунаевского в кино, продолжавшаяся много лет. Свобода от любых штампов, в том числе и от штампов «легкой музыки»,— вот его драгоценное качество. Мы создали вместе девять фильмов, самые интересные из них: «Первый взвод», «Дочь Родины», «Искатели счастья» и «Моя любовь». Удачу этих фильмов коллектив всегда поровну делил с Дунаевским, потому что его задушевная музыка трогала зрителя, а песни уходили с экрана в народ.

А сам Дунаевский всегда оставался очень скромным человеком. Он внимательно прислушивался к мнению любого слушателя его произведений — вот качество, которого многим не хватает. Он слушал всех, но больше всего считался с оркестрантами. Бывало так, что вдруг перед самой записью Дунаевский снимал номер и, ничуть не стесняясь, в присутствии всего оркестра заявлял: «Записывать нельзя, надо доработать, видите — оркестрантам не нравится». Он не раз говорил, что оркестранты и киномеханики— это своего рода барометр фильма. Оркестр играет равнодушно, если музыка скучна. Киномеханик в аппаратной дремлет, если картина неинтересна. Те и другие редко расходятся в оценке со зрителем. В этой шутке есть, безусловно, доля правды.

Дунаевский дирижировал всегда сам и писал музыку обычно «под изображение»; он блестяще соединял музыку и изображение в одно целое. Он не признавал микшировки оркестрового звучания и ссорился со звукооператором, требуя записывать звук «ровно». «Микшер — это я, дирижер,— говорил он.— Я смягчу или подыму оркестровое звучание, не нарушая музыкальную душевность, а вы микшером убиваете музыку, выхолащиваете из музыки все живое».

Если звукооператор все-таки при записи микшировал, он делался для И. О. Дунаевского личным врагом.

Леонид УТЕСОВ

С песней по жизни*

...После смерти И. О. Дунаевского под впечатлением невозвратимой утраты я написал о нем в посвященный ему сборник. Свои чувства я выразил в виде письма, которое здесь привожу.

Дорогой и незабываемый друг!

Я пишу тебе это письмо, пишу потому, что ты живешь, живешь в моем сердце и мыслях, в сердцах и мыслях людей, любящих тебя. Как часто грустим и тоскуем по тебе, наш жизнерадостный, веселый друг. Да, веселый, солнечный, а если иногда и грустный, то и грусть твоя теплая, улыбчатая.

Все хочется позвонить тебе и сказать: «Дуня, сегодня в 11». Сесть рядом у рояля, испытать ту огромную радость, какую испытываешь, когда рядом с тобой бьется горячее сердце художника. Вспоминаю нашу встречу. 1923 год. Москва. Аквариум. Я тебя не знал. Мы впервые сели у рояля, ты играл, импровизировал, и с каждым аккордом в сердце моем рождался восторг перед твоей фантазией, перед искренностью твоего чувства.

Я полюбил тебя — музыканта, тебя — художника.

Потом много лет мы были творчески неразлучны. Сколько радостей и огорчений испытали мы в те годы!

Помню Ленинград. «Мюзик-холл». Рождение моего оркестра. Помню программу «Джаз на повороте», когда мы с тобой решили повернуть этот жанр на ту дорогу, которую и сейчас надо считать единственно нужной и достойной — дорогу нашей песни. Помню «Музыкальный магазин».

Вот мой рояль, за которым ты сидел, по клавишам которого скользили твои пальцы. Ведь за ним создавались «Веселые ребята», наши песни.

Он цел, этот рояль. Он звучит, блестит. Он даже не старится, но он меня больше не радует, не восторгает. В нем умолкла твоя душа. Тебя нет. Нет Лебедева-Кумача. Нет вашего чудесного содружества. Правда, то, что ты оставил нам в наследство,— огромно. Как-то в одном из своих выступлений, говоря о тебе, поэт М. Матусовский сказал, что даже то из твоего творчества, что ты отбрасывал как ненужное и, по твоему мнению, неудачное, хватило бы другому композитору на всю жизнь. Это верно. Бездонна сокровищница твоего сердца, и только небольшую часть ты нам оставил.

...Не рецензию, не анализ твоего творчества пишу я, об этом напишут другие, и я хочу, чтобы они на-

*Книгу Л. О. Утесова «С песней по жизни» выпустило издательство «Искусство».

писали от чистого сердца, и тогда их критика будет достойна твоего творения, а я пишу тебе о дружбе, которая рождала песню.

Для того чтобы творить, нужна любовь, любовь к человеку. Надо желать людям добра, надо радоваться успехам других, тогда твое творчество делается настоящим и радостным. Ты любил, и тебя любили.

Помню, как ты умел увлекать людей не только музыкой, но и словом. И вот музыка твоя звучит все так же, увлекая в вихре радостного танца, зажигая сердце чудесной песней, но слова твоего мы не слышим, а как бы оно нам помогло. Да, слова твои мы не слышим, но незримо ты среди нас, потому что, где произносится слово песни,— там ты. Песня, чудесная песня, идущая от сердца художника к сердцу народа! Как смело и гордо ты шагал по этому пути, зажигая в людях пламенную любовь к Родине. «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек!..».

Мне кажется, что все это было недавно — и первая встреча с тобой в 1923 году и твое 50-летие в 1950 году; так вот, недавно на вечере, когда отмечалось твое 50-летие, я предался воспоминаниям. Я говорил о нашей дружбе, о радости творчества, ты стоял рядом, и я видел слезы, хорошие слезы на твоих глазах. Сегодня я вспоминаю наш путь. Я продолжаю шагать по этому пути, но уже не чувствую твоего дружеского локтя. Мне больно, мучительно больно. Когда ты ушел, я не провожал тебя, я даже не знал о твоем уходе, от меня скрывали, и в моем сознании ты предстаешь всегда с улыбкой, с блестящими глазами — другим я тебя не вижу...

«От Москвы до самых до окраин»

Письмо Полины Осипенко *

Уважаемый Исаак Осипович!

От всех нас большое Вам спасибо за Ваше теплое письмо. Наши успехи и Ваши успехи имеют одну основу—честное, беззаветное служение своему народу, большевистская борьба за выполнение любого задания партии и правительства.

Ваши песни потому и хороши, что они выражают сокровенные мысли советского народа. Поэтому Ваши песни поют все «от Москвы до самых до окраин...».

Желаем Вам успехов в Вашей полезной большой работе. Напишите много хороших песен о наших женщинах. Так же как и Вы нам, мы желаем Вам много сил, здоровья и радости.

Полина Осипенко

21/VII 38 г.

Записки из зрительного зала

И. Дунаевский часто выступал с оркестрами, исполнявшими его произведения. Множество записок получал он от слушателей. Часть их сохранилась у композитора и после его смерти передана в Центральный архив литературы и искусства. Записок очень много — их пишут люди разных профессий, возрастов, вкусов...

Вот некоторые из этих записок.

Тов. Дунаевский!

Ваши песни живут в наших сердцах, и в наших кораблях и кубриках в свободное время мы их все время поем, поем их во время работы, когда погружаем уголь.

Ледокол «Ермак»

8/II 1938 г.

Не могли бы Вы написать гимн химиков? Мы все, студенты-менделеевцы, очень просим Вас об этом. Мы понимаем, что времени у вас очень мало, но все же мы Вас очень просим.

* П. Д. Осипенко — знатная летчица, Герой Советского Союза. Письмо послано в июле 1938 г., вскоре после исторического перелета В. Ломако, М. Расковой и П. Осипенко по маршруту Севастополь— Архангельск.

Ваши замечательные песни, музыка к кинофильмам, опереттам доставляет огромное удовлетворение, и мы ни в коем случае не считаем Вашу музыку «несерьезной». Напротив, Ваши произведения можно назвать этим большим словом—музыка.

Группа студентов 17-й группы II курса.
Менделеевцы

Дорогой Исаак Осипович!

В конце концерта сыграйте, пожалуйста, песню «Широка страна моя родная».

Мы споем ее хором.

Все студенты

Скажите, пожалуйста, почему у Вас нет песни о медиках? Мы думаем, что медицинские работники заслужили какой-нибудь «марш медиков».

Студенты Мединститута

У Вас молодая душа. Никто из всех наших композиторов так не понимает молодежь и не пишет таких действительно молодых, бодрых и жизнерадостных песен. Они помогают нам учиться, работать и даже любить. Скоро мы простимся с Москвой, но всегда будем помнить этот вечер, который сделал Вас особенно близким и дорогим.

Большое спасибо Вам за все и за Вашу музыку, которая всегда и везде будет с нами, и за этот чудесный вечер.

С селекционно-семеноводческим приветом
Тимирязевцы

Пишет папа одной из самых молодых почитательниц Вашего таланта (ей 5 лет) — она очень просит исполнить «Каким ты был», «Ой цветет калина». Она и дома и на улице старается пропеть этот мотив, а сейчас очень ждет.

Беру на себя смелость писать Вам, очень прошу простить мне ее. Но так трудно молчать после Ваших прекрасных концертов. Ведь ваши песни, Ваше замечательное творчество действуют наподобие электрического тока. Когда слышишь Вашу музыку, так хочется жить, творить, работать, появляется необычайная жажда деятельности, чувствуешь себя способным на подвиг.

Ваши песни, такие близкие и родные, такие простые и такие глубокие, такие доступные всем от мала до велика, волнуют своей глубокой реалистичностью, своей жизненностью...

Правильно говорили здесь — все Ваши песни объединяет одно слово: «Родина». Слушая их, сердце переполняется любовью к ней, хочется жить, работать, петь, любить. Они действительно жить и любить помогают. Спасибо Вам за Ваши песни.

Слушатель концерта

Читатель П. Л. Печерский из Риги, ознакомившись с помещенной в четвертом номере нашего журнала главой из книги воспоминаний великого китайского актера Мэй Лань-фана, в которой он рассказывает о своих встречах с С. М. Эйзенштейном, прислал нам сохранившуюся у него фотографию, где, как он полагает, Сергей Михайлович снят вместе с Мэй Лань-фаном.

Тов. Печерский пишет:

«История фотографии такова. В 1935 году я был студентом Московской консерватории (учился у Г. Нейгауза) и познакомился с Эйзенштейном, бывал у него дома, любовался его чудесной библиотекой. В один из моих визитов С. М. и преподнес мне прилагаемую фотографию. Буду рад, если этот снимок попадет в руки «эйзенштейноведов».

Мы познакомили со снимком, присланным тов. Печерским, нашего лучшего «эйзенштейноведа» вдову режиссера П. М. Аташеву. Пера Моисеевна сообщила нам, что снимок этот сохранился в ее архиве. Однако Сергей Михайлович снят на нем не с Мэй Лань-фаном, как ошибочно считает тов. Печерский, а с одним из артистов гастролировавшего в Москве в 1928 году японского театра Кабуки Каварадзаки Цёдзюро.

Большой успех, которым пользовались летом нынешнего года спектакли театра Кабуки, вторично посетившего Советский Союз, а также триумфальный прием, оказанный японскому фильму «Голый остров», еще более оживили интерес советских людей к японскому искусству. Мы публикуем фотографию, а также ряд высказываний С. М. Эйзенштейна о театре Кабуки и японской художественной культуре. Публикация и комментарии И. Хабарова и Е. Левина.

С. Эйзенштейн о театре Кабуки

Сейчас, после новой встречи со знаменитым японским театром, интересно вспомнить его первый приезд к нам тридцать три года назад. Гастроли Кабуки в 1928 году в Москве и Ленинграде приобрели особое значение: это был первый выезд за границу за все триста лет существования театра. Спектакли Кабуки стали заметным явлением в нашей художественной жизни. О них много писали. Журнал «Жизнь искусства» посвятил гастролям театра целый номер. Этот тридцать четвертый номер журнала за 1928 год особенно ценен для нас тем, что в нем была опубликована большая статья С. М. Эйзенштейна о Кабуки — «Нежданный стык».

Знакомство великого режиссера с японской культурой началось в 1919 году. Вспоминая об этом времени, Сергей Михайлович позднее писал: «... Я поступаю на отделение восточных языков Академии Генерального Штаба. Для этого я одолеваю тысячу японских слов, осиливаю сотни причудливых начертаний и иероглифов...

Труднейшее — не запомнить слова, труднейшее — это постигнуть тот необычайный для нас ход мышления, которым выстраиваются восточные обороты речи, построения предложений, словосочетания, словоначертания и т. д.

Как я был в дальнейшем благодарен судьбе, что она провела меня через искус и приобщила к этому необычному ходу мышления древних восточных языков и словесной пиктографии. Именно этот «необычайный» ход мышления помог мне в дальнейшем разобраться в природе монтажа».

Интерес к японской культуре был у Эйзенштейна глубоким и всесторонним. Он постоянно изучал ее и стал ее тонким ценителем и выдающимся знатоком. Поэтому он и смог высказать о театре Кабуки множество оригинальных, глубоких мыслей, не устаревших и по сей день. Обратимся к статье, которую мы уже упоминали — к «Нежданному стыку». Вот мнение Сергея Михайловича о проблеме, вызывавшей наибольшие споры,— об условности приемов Кабуки:

> «Но условность, которую мы знаем «по книжкам», на деле оказывается условностью очень любопытной относительности. Условность Кабуки — меньше всего стилизационная и преднамеренная манерность, какою, например, была «условщина» нашего театра, искусственно пересаженная вне технических необходимых предпосылок. У Кабуки эта условность глубоко логична».

Эйзенштейн понял самую сущность театральной манеры Кабуки, проанализировал ее специфику и арсенал ее особых выразительных средств:

> «Мы знаем эмоциональный ансамбль МХАТ — ансамбль единого коллективного переживания, ансамблевый «параллелизм» в опере (оркестр, хор, солист)... Японцы нам показали иной крайне любопытный вид ансамбля — монистический ансамбль. Звук, движение, пространство, голос у японцев не аккомпанируют (и даже не параллелизируют) друг другу, а трактуются, как равнозначащие элементы... Здесь имеет место единое, монистическое ощущение театрального «раздражителя». Японец рассматривает каждый театральный элемент не как несоизмеримую единицу разных категорий воздействия (на разные органы чувств), а как единую единицу театра».

Эйзенштейн восхищался умением Кабуки приводить «к единому знаменателю» зрительные и звуковые восприятия:

«Глядя на Кабуки, невольно вспоминаешь роман одного американского писателя, где человеку переключили слуховой и зрительный нервы так, что он световые колебания воспринимал звуками, а дрожание воздуха — красками, т. е. стал слышать свет и видеть звук. То же и в Кабуки! Мы действительно «слышим движение» и «видим звук».

Вот пример.

Юраносуке* покидает осажденный замок и идет из глубины сцены к переднему краю. Внезапно задник с воротами в натуральную величину (крупным планом) складывается. Виден второй задник. На нем маленькие ворота (общим планом). Это значит, что он отошел еще дальше. Юраносуке продолжает свой путь. Задник затягивается буро-зелено-черным занавесом, т. е. замок скрылся из глаз Юраносуке. Еще шаги. Юраносуке выходит на «цветочную дорогу». Новое удаление подчеркивает... «самисэн»**, т. е. звук!!!»

Но блестящий анализ специфики Кабуки (мы, конечно, привели только некоторые высказывания) не был для Эйзенштейна самоцелью. У Кабуки он нашел много материала для размышлений о специфике кино, о монтаже, о полифонии фильма. Интересны его пометки на полях изданной к гастролям театра Кабуки книги «Японский театр». В одной из этих пометок он пишет о том, что японскому театру свойственны «не условность, а монтажность, не наплыв, а контрапункт». Эта мысль была им развита немного позднее в большой статье «За кадром» (послесловие к книге Н. Кауфмана «Японское кино»). В ней Сергей Михайлович рассматривает принципы японского иероглифического письма, анализирует творческий метод великого японского художника Шараку, лучшего мастера эстампа XVIII века, исследует образную систему японских стихотворных форм — «ха-кай» и «танки». И в итоге устанавливает «пронизанность разнообразнейших отраслей японской культуры чисто кинематографической стихией и основным нервом ее — монтажом». И здесь снова для подтверждения своих смелых наблюдений Эйзенштейн обращается к опыту Кабуки.

«Вернемся назад — к вопросу приемов монтажа в японском театре.

В частности, в игре.

Первым и самым поразительным примером, конечно, является чисто кинематографический прием «беспереходной игры»...

В каком-то моменте игры он (актер Кабуки.— *Ред.*) прерывает ее. «Черные» услужливо закрывают его от зрителя. И вот он возникает в новом гриме. В новом парике. Характеризующих другую стадию (степень) его эмоционального состояния.

Так, например, в пьесе «Наруками» решается переход Садандзи от опьянения к безумию. Механической перерезкой. И изменением набора (арсенала) цветных полос на лице, выделяя те



из них, на которые выпала доля выполнять задание более высокой интенсивности, чем первой росписи...

Другой поразительной чертой Кабуки является принцип «разложенной игры». Так, премьер на женские роли Сиоцио гастролировавшей в Москве труппы Кабуки, изображая умирающую девушку в «Ваятеле масок», проводил ее на совершенно разомкнутых друг с другом кусках игры.

Игра одной правой рукой. Игра одной ногой. Игра только шеей и головой. Весь процесс общей предсмертной агонии был разъят на сольные отыгрывания каждой «партии» врозь: партии ног, партии рук, партии головы. Разложенность на планы. С укорачиванием отдельных чередований».

«Самая же интересная связь японского театра,— писал Эйзенштейн,— конечно, со звуковым кино, которое должно и может обучаться у японцев основному для него — приведению к одному физиологическому знаменателю ощущений зрительных и звуковых».

Сергей Михайлович был не только зрителем и критиком спектаклей Кабуки. Он стал большим другом театрального коллектива.

Тридцать три года прошло со времени первых гастролей театра Кабуки в СССР, но неизменным остался интерес советских людей к национальным традициям японского искусства.

---

* Юраносуке — герой пьесы «47 самураев», показанной Кабуки в 1928 г.

** Самисэн — японский музыкальный инструмент, подобие мандолины.



Н. АНОСОВА

Некоторые проблемы современного кино и журнал «Синема»

Не только у мировой кинематографии с ее уже шестидесятилетним возрастом, но и у порожденной ею кинокритики сложилась своя история. Конечно, практика кино несравненно богаче, многограннее, значительнее и всегда опережает те наблюдения и обобщения, которые пытается делать в чем-то следующая за художественной практикой по пятам, но иногда, несмотря на все свои прорицания, далеко отстающая от нее кинотеория.

У теории, так же как и у практики киноискусства существуют периоды подъема и спада, имеются свои сциллы и харибды, есть своя диалектика. И так же как не существует единства взглядов и художественных позиций в практике мирового киноискусства, так нет их и в мировой кинокритике.

Несколько схематизируя состояние современной мировой кинокритики, можно сказать, что в ней существуют три наиболее отчетливые тенденции. Это, во-первых, марксистская теория, приобретающая и на Западе все более широкий круг распространения и влияния. Во-вторых, ярко выраженная идеалистическая, антимарксистская кинокритика — в ее различных оттенках и вариациях. И, наконец, нечто «срединное» между этими двумя враждебными полюсами — кинокритика своеобразно эклектическая, но искренне считающая себя объективной и беспристрастной.

В этом последнем, «промежуточном» течении нельзя усмотреть, пожалуй, ничего принципиально нового, характерного лишь для современного этапа идеологической борьбы. Подчеркнутая объективность была девизом еще буржуазного позитивизма XIX века. В конечном счете это «промежуточное» течение представляет собой не более чем разновидность идеалистической, антимарксистской критики. Впрочем, в современных условиях в этой «объективной» критике есть все же нечто отличающее ее от откровенно воинствующего идеализма. Это прежде всего ее беспокойство, ее колебания, ее метания, ее все более и более мучительные (хотя и по-прежнему тщетные) поиски «независимой» и «беспристрастной» позиции в обстановке решительных и яростных столкновений материализма и идеализма. Островки беспристрастности, объективности, «золотой середины» в истории философской борьбы всегда были выражением компромисса и примиренчества. В настоящее время эти островки имеют особенно жалкий вид, так как их быстро размывают и сносят нарастающие удары борющихся идеологических потоков.

И тем не менее существуют еще теория и критика, цепляющиеся за иллюзию объективности и мнимой свободы суждений, искренне стремящиеся «стать выше» современной идеологической борьбы. Позиции, приемы такого рода «объективной» критики, ее состояние на современном этапе идеологической борьбы нам и хотелось показать в настоящей статье на довольно узком, быть может, но, как нам представляется, интересном примере, — на примере взглядов и позиций популярного в настоящее время во Франции кинематографического журнала «Синема».

●

«Наш журнал не претендует вновь изобрести кино, но он пытается снова изобрести честность». Эти слова главного редактора «Синема» Пьера Бийяра из его открытого письма кинорежиссеру Пьеру Касту — своеобразное кредо журнала, которое подчеркивается на его страницах весьма часто и настойчиво.

Журнал «Синема» — орган Федерации киноклубов, выходящий во Франции с 1955 года. Журнал стремится стать живым пульсом современного кино. Он рассказывает о новых фильмах, дает ежемесячный обзор репертуара французских кинотеатров, делает постоянные экскурсы в прошлое французского кино и в жизнь кино других стран. Журнал все время ищет новых форм общения с читателями и делает это интересно. Он подробно освещает кинофестивали, рассказывает о работе киноклубов и семинарах, устраиваемых ими, а также о кинолюбительстве, помещает письма читателей, организует полемику на злободневные темы киноискусства.

Многогранный, гибкий, быстрый на отклик, журнал стремится к широкому охвату явлений. Материалы журнала разнообразны не только по фактам, по стилю, по мыслям, но и по «тональности», если можно так выразиться. Они то восторженны, то ехидны, иногда открыто и резко полемичны, порой полны намеков и недомолвок. «Синема» избегает академичности и напыщенной серьезности, какую можно часто встретить в специальных журналах.

«Синема» по-настоящему «кинематографичен». Снимки, которыми обильно пестрят страницы журнала,— это не случайные статические иллюстрации, они действенны, активны, они доказывают или опровергают, непринужденно вводят читателя в атмосферу жизни кино; в иных случаях, будучи связаны между собой, они проходят перед читателями, как движущаяся и остроумная кинолента.

Но обратимся к главному — содержанию, целям и принципам критики «Синема».

На примере анализа некоторых проблем, поднятых журналом в последнее время, нам хотелось бы показать особенности его критики, стремящейся быть действительно передовой, искренней и объективной, но при этом далеко не всегда оказывающейся достаточно последовательной и принципиальной. Конечно, мы не собираемся обвинять «Синема» в сознательном ретроградстве или беспринципности. Мы хотим лишь показать, что стремление к пресловутой «беспристрастности», стремление стать как бы над идеологической борьбой не может обернуться в современном буржуазном обществе ни чем иным, как иллюзией — опасно скользкой, а иногда даже трагической в своей зыбкости.

●

Внимая призыву «Синема» — «у истины есть свои шипы, но ее нужно раскрывать»,— мы начнем с откликов «Синема» на искусство «новой волны» — историю, эволюцию, эстетику нового направления во французском кино.

Журнал пристально следит за этим течением, за его «приливами» и «отливами», за деятельностью таких его «вождей» и зачинателей, как Ален Рене, Клод Шаброль, Франсуа Трюффо, Марсель Камю, и за новичками, «неофитами» — Жаном-Люком Годаром, Мишелем Драшем, Жаком Даниоль-Валькрозом, Жаном Рушем, Роже Вадимом, Пьером Кастом, Луи Маллем. В одном из своих номеров журнал напечатал даже «Маленький словарь «новой волны».

Мы не случайно заимствовали каламбур о «шипах», употребленный журналом как раз в связи с разговором о «новой волне». По нашим представлениям, в анализе этого течения особенно ясно сказались наиболее сильные стороны этого журнала — чуткость ко всему новому, его вдумчивость, оперативность, но в то же время в разработке этой проблемы обнаружились «шипы» — определенный эклектизм и тенденция к завуалированному формализму, характерная для объективистской критики.

В некоторых материалах журнала, напечатанных в последнее время, мы находим попытку определить своеобразие «новой волны». Вот перед нами статьи Раймона Баркана, Жана Котэ, Марселя Мартена, Пьера Бийяра... Раймон Баркан, несмотря на декларированную им «старомодность» своих кинематографических взглядов, полон интереса к «новой волне». Он находит в этом течении действительно новые и художественные и производственные черты, подчеркивая одновременно, что практика «новой волны» значительно скромнее громких деклараций ее зачинателей. «В фильмах «новой волны»,—пишет Раймон Баркан,— не только спят вместе, но и ищут смысла жизни в атмосфере баров, пластинок Сиднея Беше, моцартовского классицизма и философии Хейдегерра. Сближая «новую волну» с романами молодых французских писателей Франсуазы Саган, Рошфор, Партюрье, также, по словам критика, «погруженными в зло жизни, наполненной эротизмом», критик сетует, что содержание многих фильмов этого течения слишком узко и стоит в стороне от грандиозных событий современности. Лишь два фильма удовлетворяют Раймона Баркана своей подлинной значительностью и современностью: «Я — негр» Жана Руша, «в котором я вижу и слышу,— пишет Баркан,— как черный и белый становятся дополняющими друг друга цветами спектра цивилизации, и «Хиросима, моя любовь», «полный взрывчатой силы, как картины Пикассо, и глубоко созвучный нашим сегодняшним и завтрашним тревогам»...

После «шипов» Баркана «новой волне» в статье Марселя Мартена преподносятся «розы» (опять же со значительной примесью «шипов»). Марсель Мартен в статье, озаглавленной «Попытка подвести итоги», пытается установить генезис «новой волны», раскрыть ее своеобразие, которое,

которое, по его мнению, заключено в содержании, идеологии, стиле этого искусства и прежде всего во «взволнованности нового характера».

«Эта взволнованность, этот современный тон, зрелый, ясный, трезвый, намеренно цинический и жесткий, часто аморальный и вольнодумный, характеризует неустойчивость современного вкуса и ожесточенные поиски счастья, оказавшегося под угрозой».

Марсель Мартен дает «новой волне» развернутую характеристику, которую стоит привести.

«Для этой группы характерны три главные черты: Первая. Художникам «новой волны» нечего сказать: у них нет «поручения» к своим современникам. Они лишены чувства ответственности... Они воздерживаются от всякой постановки вопросов в социальном и политическом плане: их «вмешательство» не идет дальше более или менее анархических рассуждений по поводу войны в Алжире.

Вторая черта. Художники «новой волны» выражают растерянность современного мира и прежде всего молодежи. Они говорят о счастье любой ценой — об этом наиболее патетическом порыве современных молодых людей.

Это бунтовщики, а не революционеры. Они не думают о перестройке мира, они попросту хотят завоевать в нем место своими локтями. Поэтому их подстерегает компромисс: деньги и слава их образумят.

Третья черта. Они страстно любят кино, и во имя этой любви им многое будет прощено».

Этот аналитический разрез «новой волны», мастерски сделанный рукой критика, приводит его к выводу:

«Фильмы «новой волны» иногда неудачны, пусты, скучны, но они никогда не бывают ни вульгарными, ни отвратительными, ни гнусными, ни достойными презренья. Искренность и убежденность их авторов не оставляют сомнений. Но все же это мелкобуржуазное кино, лишенное почвы и широты; авторы «новой волны» любят кино, но при этом часто забывают про человека».

В сентябре 1959 года Жорж Садуль, рассказывая на страницах «Искусства кино» о первых фильмах «новой волны», еще остерегался делать обобщения и прорицания. В 1960 году Марсель Мартен уже пытается осуществить и то и другое.

Мысли об общественном содержании «новой волны» развивает и Мишель Мардор в своей статье «Полемический поворот». Мардор считает, что «новая волна» — это продолжение традиций «правого анархизма», бытовавшего в послевоенной литературе, морально-политическое кредо которого — «после нас хоть потоп». «Герой свободен ото всего: общество испорчено, любовь — эгоистическая ложь. Мир низок, хоть и не виновен в этом. Он полон отчаяния, это терпкий плод, пропитанный ненавистью и способный породить лишь апокалиптическое презрение. Моральными нормами озлобленно пренебрегают, и поэтому во всем царит разрушение. Процветает преступление... Имеются чердаки, деньги, девицы. С девицами спят, чтобы убить время. Мужчины часто отправляются в Индокитай (предполагается, что это более шикарно, чем Алжир, где бывает весь свет).

«Новая волна» начинает надоедать публике. Опьяненная запахом скандала, она вначале готова была все проглотить. Теперь она больше и больше отдаляется от этого мира... Провал «Милых женщин» Шаброля показателен для этого поворота».

Мардор, как и Марсель, утверждает, что фильмы «новой волны» лишены позитивной программы. «Конечно, в них есть привлекательные черты, как не признать этого. Но их все отрицающий характер, их дешевый ребячливый и неискренний вызов (вспомним «На двойной поворот ключа» Шаброля) опасны тем, что при настоящем состоянии общества они могут благоприятствовать фашистским вылазкам». Так Мардор еще более активно, чем Марсель Мартен, выносит разговор о «новой волне» на социальную почву.

Пусть простит нас читатель, если мы злоупотребили цитатами, но как же иначе дать представление о тревожных раздумьях французской кинокритики по поводу этого явления во французском кино.

Разговор о «новой волне» на страницах «Синема» внешне не составляет единства, и статьи иногда даже противоречат друг другу.

К размышлениям о «новой волне» часто обращается и главный редактор «Синема» Пьер Бийяр, редакционные выступления которого наполнены и ожиданием и предостережениями.

«Именно теперь «новая волна» начинает сталкиваться со своими истинными проблемами, — замечает Пьер Бийяр, — теперь, когда она перестала быть предметом сенсаций для большой прессы, ей нужно тихо и упорно укреплять свои позиции, когда-то захваченные с таким триумфом».

Последние фильмы «новой волны», как считает Бийяр, свидетельствуют о ее жизнеспособности. Эти фильмы — «Трусы живут надеждой», где Клод-Бернар Обер трактует проблему расизма, «Человеческая пирамида», где к той же проблеме под другим углом зрения подошел Жан Руш, и «Маленький солдат» Годара. «Но первый из этих фильмов был одно время запрещен цензурой, второй еще не знает своей судьбы, третий совершенно запрещен...»

После выхода второго художественного фильма Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» и фильмов Жана Руша («Я—негр», «Человеческая

пирамида», «Хроника одного лета») Пьер Бийяр открывает в искусстве «новой волны» подлинное новаторство. Если редакционное вступление «Синема», которое цитировалось выше, было скромно озаглавлено по названию фильма Жана-Люка Годара «Маленький солдат», то в майском номере 1961 года заголовок редакционного вступления прозвучал весьма торжественно: «Царственные пути»...

«Пути Алена Рене и Жана Руша,— пишет Бийяр,— быть может, прямо противоположны... Находясь в состоянии полного беспорядка, французское кино испытывает колебания громадной амплитуды. Но существенные противоречия между такими полюсами, как «В прошлом году» Рене и «Хроника одного лета» Руша, свидетельствуют не о бесплодных крайностях, а, напротив, о богатстве, разнообразии и глубине совершаемых экспериментов».

Итак, мы видим, что не только у самой «новой волны», этого сложного и противоречивого явления в современном французском киноискусстве, но и у ее критики уже складывается в некотором роде своя история...

В этой критике есть и тонкость, и проницательность, и глубина. «Синема» допускает на свои страницы критику, пытающуюся оценить художественные процессы с точки зрения их общественного содержания. Но общая тенденция журнала (а она существует, несмотря на декларации об отказе от всякой тенденциозности) сказывается в постоянном стремлении, выраженном иногда более прямо, иногда более завуалированно, — подчинить значение содержания значению формы. Именно от формы ждут многие критики «Синема» нового слова в современном киноискусстве. Ощущается это и в редакционных вступлениях Пьера Бийяра, и во многих статьях, посвященных отдельным фильмам «новой волны». С этих же позиций рассматриваются, как мы это увидим дальше, и другие явления современного кино — в том числе произведения советского киноискусства и последние фильмы итальянских режиссеров Феллини и Антониони.

И это отнюдь не «стихийный» формализм. Пытаясь в условиях современной идеологической борьбы подновить и оправдать старые теории примата формы над содержанием, современная «объективная» критика даже создала своеобразную теорию, по которой современная действительность может и должна быть выражена средствами активной, новаторской формы, имеющей, в конечном счете, определяющее значение.

Остановимся подробнее на этой главнейшей проблеме современной критики и обратимся к некоторым статьям «Синема», непосредственно посвященным проблемам формы и содержания.

Одной из наиболее интересных и характерных представляется статья уже известного нам Раймона Баркана «Вечная проблема... (содержание и форма)». Она была помещена в разделе «Полемика», которому в свое время было предпослано следующее предисловие:

«Этот раздел — открытая трибуна для всех, кого волнуют проблемы эстетики и этики кино. Мы будем публиковать здесь материалы, представляющие достойные внимания взгляды на проблему, имеющую общий интерес, даже если их полемическое содержание не всегда будет совпадать с нашими позициями».

Раймон Баркан избегает прямого выражения своих взглядов и предлагает читателю прежде всего ознакомиться со взглядами апологетов идеалистической эстетики. В этих доводах, собственно говоря, нет ничего оригинального, они выражают обычную точку зрения воинствующего формализма на проблему содержания и формы в искусстве.

Продемонстрировав традиционную аргументацию сторонников формализма, Раймон Баркан переходит к возражениям: «Значит, нам надо предположить, что сюжет играет в кино лишь второстепенную роль?»— осторожно спрашивает он. И продолжает: «Придерживаясь позиции апологетов чистой формы, нужно было бы признать, что не существует такого наивного, поверхностного или условного сценария, который нельзя было бы поднять на вершины эстетической и интеллектуальной значимости». Решившись наконец на какое-то утверждение, критик заявляет: «Но эти поиски кино, основанного на мизансцене в чистом виде, кино, где мизансцена — самоцель, приводят нас к наивному возрасту так называемого «чистого кино», основанного исключительно на поэзии движения, когда критики приходили в восторг от колес Анри Шометта, электрических искр Эжена Деслау, арабесок Жермены Дюлак и серии Ман-Рея».

Раймон Баркан спрашивает: «Что представлял бы собой новаторский ритм «Броненосца «Потемкин», изолированный от революционного контекста фильма? Разве можно рассматривать три ключевых произведения последних двадцати лет — «Правила игры» Ренуара, «Гражданин Кейн» Уэллса и «Дневник деревенского кюре» Брессона— независимо от интеллектуальной значимости их сюжетов?» «... Апологеты «Бенгальского тигра» или «Беспощадного времени»*, полные презрения или снисходительности к тем произведениям, которые не отвечают их канонам кинематографической красоты (например, к волнующей «Балладе о солдате»), лишь

* «Бенгальский тигр» —режиссер Луис Кинг (США), «Беспощадное время» —режиссер Джозеф Лози (Англия).

доказывают свое вопиющее безразличие к художественной нищете многих фильмов, являющихся подлинным бедствием экрана».

Но критик все же не решается вступить на путь последовательно реалистической эстетики и, как это ни странно, ему в этом мешает призрак социалистического реализма, то клеймо «дидактизма» и «догматизма», которым сами буржуазные критики, как будто бы выступающие против всякого рода ярлыков, заклеймили художественный метод советского искусства.

Не успев закончить свое интересное возражение ревнителям формализма, критик уже готов сгладить его в примечании: «Я, конечно, не рассматриваю формализм как неискупимый порок кино. Между моими замечаниями и атаками, которые ведут последователи социалистического реализма, нет никакой связи».

Боязнь «дидактизма» и «догматизма» оборачивается в статье Раймона Баркана отсутствием необходимой последовательности. «Я не претендую считать кого-либо целиком правым или неправым,— заключает свою статью Баркан.— Я не так уж уверен, что именно мой фонарь обладает достаточным светом. Проблема отношений между формой и содержанием одна из тех, которые до сих пор мучат нас. Заканчивая, я скажу просто, что, как и само кино, критика — это непрерывное состояние беременности и что истины ее открываются в поисках и спорах. И поэтому нет для нее ничего более вредного, чем прямолинейный «априоризм».

Это звучит почти как у бедного шекспировского короля Ричарда II:

Да, нет... нет, да... Ведь я ничто. В ответ,
Чтоб вышло «да», я отрекусь от «нет»,
И ты смотри, как сам себя я свергну,
С главы сниму я непосильный груз...

Нет, кроме шуток, кто не согласится с Раймоном Барканом, что бездоказательность и тупая нетерпимость в вопросах полемики не могут принести пользу истине. Но ведь неопределенность, отсутствие убежденности в своих взглядах, одно лишь постоянное сомнение вряд ли также способны сослужить ей хорошую службу. История человеческой мысли доказывает, что мысль развивается, движется вперед, при всей плодотворности философского сомнения, главным образом в страстных столкновениях точек зрения, в борьбе мировоззрений, полных веры в то, что именно их «фонарь» обладает достаточным светом.

Философское сомнение плодотворно, когда оно означает призыв к опыту, к проверке опытом априорных суждений, в данном же случае мы имеем дело не с сомнением, а именно с отсутствием убежденности в своих суждениях. И нам представляется, что эта неопределенность, насаждаемая под флагом объективности имеет свои социальные корни. Она в какой-то мере вызвана постоянным и «априорным» стремлением противостоять положениям марксистской эстетики.

Бесспорно, что проблема содержания и формы — одна из сложнейших проблем искусства. Она связана с проблемами объективного и субъективного в искусстве, с проблемой самого содержания, самого предмета искусства. И у нас до сих пор спорят о характере взаимодействия объективного и субъективного, об особенностях диалектического единства и взаимодействия содержания и формы. И, наверное, прав Раймон Баркан, когда заявляет, что эта проблема будет существовать, пока существует искусство, но при этом бесполезно надеяться решить ее с позиций эклектизма.

Суждениям Баркана хочется противопоставить точку зрения, также нашедшую себе выражение на страницах «Синема». Нужно отдать справедливость журналу. Несмотря на то, что ему, судя по общей направленности его выступлений, бесспорно близка точка зрения Баркана, редакция опубликовала очень интересную подборку мыслей о киноискусстве покойного Жана Гремийона, этого «благородного Князя, Сеньора Ренессанса», как называл его в своем некрологе «Синема».

Мысли Гремийона о киноискусстве — умное, тонкое и страстное утверждение реализма. По поводу проблемы формы и содержания Гремийон высказывает ценные, очень близкие нам мысли: «... стиль «как таковой» не существует, он не существует отдельно от драмы, а если это возникает, это наносит ущерб драме. Искусство не начинается, а кончается стилем.

Это совсем не означает, что проблема формы не имеет значения, скорее наоборот. Чем больше значения придают содержанию, тем большую важность приобретает, как это ни парадоксально, проблема адекватности формы. Именно в крайнем внимании к содержанию, к смыслу произведения забота о форме и формальном совершенстве находят свое самое большое выражение: форма по необходимости перестает быть нейтральной, и самые тонкие поиски... в отношениях музыки — шума — изображения оказываются внезапно и максимально оправданными».

Баркан ни звуком не отозвался на эти прямо относящиеся к предмету его статьи мысли Гремийона, предпочтя им удобное своей неопределенностью и пассивностью состояние сомнения.

А вот еще любопытные материалы из раздела «Полемика», напечатанные в последних номерах журнала. Мы имеем в виду весьма своеобразную подборку под названием «Быть или не быть (реалистом)»

Жана Шнитцера вместе с напечатанной сейчас же вслед за ней статьей аббата Реверсо «Католическая мораль и кино», а также статью того же Жана Шнитцера «Синема глазами кино» (№ 56, май 1961 года), представляющую собой отзыв на недавно вышедшую советскую книгу «Французское киноискусство».

Декабрьская подборка Жана Шнитцера на первый взгляд может показаться верхом объективности. Она состоит преимущественно из цитат, заимствованных из работ советских кинокритиков и начинается так:

«Новый расцвет советского кино вызывает, естественно, усиление интереса и полемики. В тот момент, когда развертывается диалог между теоретиками двух берегов, отмеченный искренностью, иногда грубоватой, но всегда страстной, нам показалось интересным сделать перечень упреков, адресованных «капиталистическому» кино советскими кинематографистами».

Статья спокойна и учтива, она ничего не противопоставляет цитируемым высказываниям советских критиков, ничего... кроме тона и своеобразной классификации их суждений. Подглавки — «Субъективная теория», «Объективная теория», «Политика и искусство», «Фальсификация истины», «Оптимизм» — представляют собой цитаты из статей С. Герасимова, С. Юткевича, В. Божовича, Л. Столовича, Г. Сульженко с очень немногословными комментариями. Под заголовком «Субъективная теория» Жан Шнитцер пишет:

«Субъективная теория» — или «декадентская теория», критикуемая защитниками социалистического реализма. Каждый номер научного кинематографического журнала «Искусство кино», каждый том «Вопросов киноискусства», изданный Академией наук, содержит резкие обвинения, предназначенные пристыдить нас за наши позиции «безответственных эстетов». Наши советские собратья очень внимательно следят за всем, что во французской прессе может объяснить исходные позиции «антигуманистических» фильмов последнего времени. И они решительно разоблачают «тенденцию маскировать сюрреалистические позиции ширмой борьбы за реальное воспроизведение жизни».

Раздел, названный «Фальсификация истины», начинается следующим образом: «Итак, идеалистическая позиция наших эстетиков кажется советским теоретикам глубоко шокирующей. Они понимают отрицание рациональной мысли лишь как противопоставление мистики знанию. Они упрекают Астрюка за его определение кино как «искусства реального, но не реалистического». Они упрекают экзистенциализм за введение в искусство интуитивных методов...»

И далее: «...Страсть, с которой приверженцы социалистического реализма стремятся сокрушить своих идеологических противников, объясняется их отношением к кино как к важному инструменту пропаганды». Приведем и заключение: «Незнание аргументов противника превратило бы этот диспут в диалог глухих. А это не подобает людям доброй воли, служащим одному и тому же искусству, которое больше, чем всякое другое, обладает даром всеобщности».

Как будто нет никаких выпадов, одна констатация. Но это не совсем так. Мы остановились на статье Шнитцера, чтобы показать нашим читателям стиль полемики «Синема». О нет, он не груб, он достаточно тонок, ироничен и слегка снисходителен. Журнал помогает автору, чем может, он сопровождает статью красноречивыми иллюстрациями: приводится, например, кадр из «Баллады о солдате» (героиня моет ноги под колонкой) и подпись: «Реализм?», а вслед затем кадр из фильма «Генерал делла Ровере»: Де Сика с партнершей, отраженные в зеркале, разговаривают, опершись на постель,— и подпись: «Формализм?»...

Обращает на себя внимание также и композиция этого раздела. Вслед за упомянутой нами подборкой суждений советских критиков сразу следует статья аббата М. Реверсо «Католическая мораль и кино», представляющая собой прямое выражение католической ортодоксии. Аббат выдвигает ряд охранительных требований, среди которых есть, например, и такое:

«Нужно, чтобы (художники кино.— *Н. А.*) освободили зло от ложных украшений, которыми они иногда стараются его прикрыть. Например, ложная поэзия любви молодых людей из рабочих, их ложная «чистота» ловко противопоставляются «распутству буржуа».

Категорический стиль аббата явно сопоставляется здесь с «императивностью» советских критиков. Что ж, «ироническая композиция» — вполне законный прием в полемике. Законный, но не очень убедительный. Спорить при этом довольно трудно, так как н е ч е г о опровергать. Мы ограничимся пока тем, что отметим этот прием.

Суждения Жана Шнитцера о коренных проблемах киноискусства гораздо более определенно высказаны в его статье о советской книге «Французское киноискусство».

Приветствуя появление этой книги, которая, по словам критика, представляет собой «трогательное любовное письмо», адресованное французскому киноискусству, Жан Шнитцер полемизирует с советскими авторами по некоторым основным проблемам. Досаду критика вызывает прежде всего стремление авторов книги к четким определениям и обобщениям.

И здесь снова на сцену выступает «пугало» социалистического реализма. «Так как, с одной стороны, социалистический реализм в его чистом виде — явление довольно редкое среди французских художников, и так как наиболее значительные из них творили, творят и будут творить в противоречии с этим требовательным божеством, мы наблюдаем чрезвычайно любопытное явление: авторы книги со страстью и трогательной нежностью стремятся приблизить к себе тех, к кому они относятся с такой любовью».

Шнитцер прав, как нам кажется, в том отношении, что не все в стилистическом своеобразии сложного и противоречивого творчества французских художников кино получило в советской книге разгадку и определение, но само стремление советских авторов к раскрытию существа, сердцевины творчества французских мастеров, казалось бы, можно было только приветствовать. Р. Юренев в своей статье, которую Шнитцер называет «полной влюбленности и блеска», пытался заменить теоретически неопределенный термин «поэтический реализм» в применении к творческому методу Марселя Карне термином «критический реализм эпохи разложения буржуазного общества», быть может, излишне широким, но имеющим вполне определенное теоретическое содержание.

Это стремление к теоретическим обобщениям, к известной классификации, без которой искусствоведение немыслимо как наука, и вызывает недовольство Жана Шнитцера. А за этим недовольством скрывается, правда, завуалированный, но вполне ощутимый бунт против реализма как искусства, раскрывающего существо действительности, и, в конечном счете, протест против примата содержания в искусстве.

«Все реалисты! — иронически восклицает Шнитцер.— И даже Ламорис с его вечной темой бегства от действительности. Прекрасно, что это нравится. Но ведь нравится-то как раз не реалистическое. И нравится до такой степени, что авторы иногда сами удивляются этому». И Шнитцер снова ссылается на Р. Юренева, сопоставившего в своей статье внешне как будто правдивый, но бледный и слабый фильм Карне «Мария из порта» с волнующим, но не во всем ясным фильмом «Жюльетта, или Ключ к сновидениям», по-видимому, действительно не укладывающимся в понятие реализма.

Но стоило ли здесь французскому критику ломиться в открытую дверь? Ведь Р. Юренев нигде не снимает вопроса о сложности Карне, совсем напротив, он все время подчеркивает ее, пытаясь разобраться в ней. Буквально несколькими строками ниже процитированного Жаном Шнитцером места Р. Юренев спрашивает: «Так что же нам приветствовать — искренние поиски и мучительные сомнения талантливого художника, желающего выразить подчас неясные, подчас путаные свои чувства и мысли в формах нереалистического искусства, или его, я бы сказал, псевдореалистическое произведение, в котором он не мог, да и не собирался ничего выражать?»

Быть может, Жан Шнитцер в какой-то мере уловил действительное противоречие статьи Р. Юренева. Определив, так сказать, априори метод Карне как метод критического реализма, Р. Юренев в своем анализе творчества Карне не вернулся к этому своему положению и, пожалуй, не доказал его. Но Шнитцер в противоречиях статьи Р. Юренева хочет видеть другое: невольную дискредитацию реалистического метода как узкого и недостаточного для понимания искусства некоторых французских художников кино.

Да, метод Карне действительно не укладывается в понятие реализма, но его искусство становится слабым не тогда, когда оно реалистично, а тогда, когда оно п с е в д о р е а л и с т и ч н о, и именно это и только это хочет сказать Р. Юренев.

Таким образом, обвинение советских авторов в искусственном приближении творцов французского кино к реализму скрывает уже знакомую нам подоплеку: оценку художественных явлений прежде всего с точки зрения их эстетической, а не социальной значимости. И быть может, на этом не стоило бы специально останавливаться, если бы в статье Шнитцера не промелькнула в какой-то мере новая, характерная именно для современного состояния буржуазной критики аргументация. В связи со статьей С. Гинзбурга о Ле Шануа Жан Шнитцер вступает с советскими авторами в открытую полемику по вопросу о содержании и форме в искусстве.

«Наши советские коллеги считают, что французская критика придает слишком большое значение форме и игнорирует содержание,— пишет Шнитцер.— Она будто бы предпочитает произведение внешне блестящее, но пустое произведению глубокому и простому. Иначе говоря, за деревьями не видит леса. Это серьезное обвинение. Тем более, что в известной степени, во всяком случае «формально», оно не лишено оснований». И дальше следует любопытное и, как это ни парадоксально, своеобразно, «историческое» обоснование примата формы над содержанием, прозвучавшее в последнее время в журнале не только в данной статье Шнитцера, но и в некоторых других материалах журнала.

«Верно, что в нашу эпоху, когда рождается новый кинематографический язык, притязания которого далеко превосходят самые смелые стремления прошлого, ф о р м а п р и о б р е т а е т з н а ч е н и е, б ы т ь м о ж е т, п р е у в е л и ч е н н о е. (Разрядка моя.— *Н. А.*) Но это вполне естественно. Во всяком новом искусстве замечают прежде всего его

форму». И Жан Шнитцер аргументирует это положение рядом примеров. Он пишет, что так было с Пикассо, когда он прокладывал пути новой живописи. Именно революционную форму видели в его искусстве и зрители и последователи. Форму, которую немедленно схватывали, принимали, имитировали. «В переходные периоды форма становится своеобразным сигналом — «я — за это». Критика, восхваляющая какого-нибудь плоскоформального подражателя Рене, приветствует в нем сторонника нового искусства. И не без оснований. Толпа подражателей не имеет никакого значения, но она возбуждает интерес публики, приучает ее к новой ф о р м е и прокладывает путь истинным творцам... Что же касается чисто дидактических фильмов, наполненных добрыми чувствами и дурным морализированием, разве критика не права, пренебрегая ими». Шнитцер выражает надежду, что советские авторы, упрекающие французское кино за недостаток «воспитательных» качеств, не рассердятся на него за это утверждение. Заключая свою полемику, Шнитцер цитирует известную мысль Белинского о том, что идея, не прочувствованная художником, не облеченная в глубоко своеобразную форму, остается мертвым капиталом.

Сторонники «объективной» критики оказываются достаточно гибкими и осторожными, они понимают, что защита откровенного формализма скомпрометировала себя в науке и в настоящее время совершенно несостоятельна. Они даже прибегают к помощи Белинского. Но приведенная Шнитцером цитата, говорящая о нераздельном единстве, диалектическом взаимодействии формы и содержания, имеет мало общего с утверждениями Шнитцера о том, что в современном киноискусстве форма опережает содержание и поэтому приобретает значение, «быть может, преувеличенное». А если бы французский критик придал процитированной им мысли Белинского ее и с т и н н о е значение, ему тогда не о чем было бы спорить с советскими критиками. К «дидактическим» фильмам мы относимся точно так же, как и наши французские коллеги.

●

То же требование формы, рассматриваемой, по существу, в отрыве от социального и исторического содержания, можно встретить и в статьях, посвященных современному советскому кино.

«Синема» живо интересуется советским кино, довольно часто помещая о нем большие и разнообразные подборки материалов.

Отклики на советские фильмы, почти всегда благожелательные, появляются в журнале из месяца в месяц. Правда, это главным образом оценки наших фильмов, идущих на французском экране.

Из наиболее свежих материалов, посвященных советскому кино, особенный интерес представляет обзорная статья Марселя Мартена «Общий взгляд на советское кино».

«Мы посвятили советскому кино большое досье под названием «Новое на Востоке»,— сообщает Марсель Мартен. — В то время мы находились под впечатлением ошеломляющего открытия «Сорок первого» и только что увидели «Летят журавли». Нам казалось тогда, что советское кино находится в стадии новаторства, в стадии революции.

Как же обстоит дело теперь, двумя годами позже?»

Мы знаем Марселя Мартена как искреннего, честного и прогрессивного критика, страстно любящего кино и остро чувствующего это искусство. Со времени появления его книги «Язык кино» критическое мастерство Мартена стало более глубоким и зрелым. В этом читатель мог убедиться хотя бы на примере его статьи о «новой волне». Но, рискуя вновь подвергнуться остроумной критике «умолчания», к которой иногда прибегают в отношении нас наши французские коллеги, мы не можем не отметить, что на отношении того же Марселя Мартена к советскому кино, при всей его безусловной искренности, лежит отпечаток, во-первых, некоторой настороженности, а, во-вторых, понимания художественной формы как чего-то, в конечном счете, самодовлеющего, о чем писал еще С. Юткевич в предисловии к русскому изданию книги французского критика.

Но вернемся к суждениям Марселя Мартена о советском кино. С точки зрения Марселя Мартена, советское кино не оправдало всех ожиданий, возложенных на него журналом «Синема».

«Ренессанс советского кино в последние два-три года явление неопровержимое, но парадоксально, что оно характеризуется скорее возвратом к своим истокам, чем подлинной стилистической революцией».

«Конечно, нельзя упрекать советских художников за их возврат к истокам русского лиризма,—продолжает французский критик, — тем более что в большинстве случаев они обнаруживают индивидуальность, помогающую оригинальной трактовке традиционного материала. Но этот возврат к старым традициям часто представляется защитной реакцией перед неизвестностью нового стиля, который еще нужно открыть. И это возвращение к старым ценностям взамен отыскания новых вызывает опасение застоя. Некоторые фильмы чаруют нас своей красотой и поэзией, но они редко бывают отмечены чертами поиска и стилистического эксперимента... «Сорок первый», «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате» не имеют возраста и могли бы быть созданы двадцать (или тридцать) лет тому назад».

Мартен считает, что в современном советском кино существуют две тенденции: неоромантизм и неореализм. Наиболее значительные произведения порождены неоромантизмом, к которому критик относит названные им фильмы, прибавляя к этому еще «Фому Гордеева» и «Ветер». Но фильмы, в которых видны черты оригинального нового стиля, это, по мнению Марселя Мартена, как раз «не большие удачи, а небольшие неореалистические произведения с их чистотой языка, простотой трактовки и значением мизансцены». Это — «Дом, в котором я живу», «Первый день мира», «Жестокость», «Майские звезды», «Солнце светит всем». Создав эту своеобразную классификацию современного советского кино, Марсель Мартен так завершает свою статью:

«Я кончаю эту попытку обобщения одновременно утверждением: советское кино вновь стало на царственный путь своих былых успехов и ошеломляющим образом заняло место среди первых,— вопросом: не означает ли этот триумфальный романтизм при всех его обаятельных качествах продолжение тупика? — и надеждой, что молодые художники преодолеют это влияние прошлого и найдут совершенно новый стиль, единственно необходимый для движения советского искусства вперед».

Совершенно очевидно, что характеристика, которую дает Марсель Мартен нашему современному кино, не только весьма своеобразна, но и чрезвычайно спорна. Нам представляется, что она вытекает не столько из действительного состояния советского кино, сколько из принципа подхода критика к явлениям искусства и метода его анализа. В статье Марселя Мартена прозвучало, как нам представляется, требование новаторства во что бы то ни стало, новаторства любой ценой, причем это новаторство и понимается прежде всего как новаторство формы. Но здесь придется снова повторить стереотипную для критиков «Синема» истину советского искусства: для нас не существует самодовлеющей формы, больше того, форма ради формы, выпирающая, ошеломляющая, бьющая в глаза,— почти всегда оказывается свидетельством художественной слабости произведения.

Парадокс Марселя Мартена о том, что большие «неоромантические» удачи советского кино менее важны, чем небольшие «неореалистические» создания, так как в первых будто бы меньше художественной новизны, представляется совершенно несостоятельным. Дело в том, что «Летят журавли» и «Баллада о солдате» современны не в отвлеченном (и, следовательно, формальном), а в национальном, русском, советском значении этого слова. Их известная художественная традиционность отнюдь не является выражением слабости, архаичности или внеисторичности их искусства, оно — выражение традиций, определенной преемственности, существующей в самом содержании нашей жизни.

●

«Синема» недаром сделал своим девизом честность. Журнал всеми силами стремится бороться за кино, достойное той ответственности, которую возлагают на это искусство его могучие возможности. Немало страниц журнала посвящено горестным раздумьям о преградах и запретах, стоящих перед французским киноискусством, об экономическом положении французского кино, о взаимоотношениях между искусством, цензурой и коммерцией.

Вот перед нами снова статьи Раймона Баркана и Марселя Мартена. На этот раз они полны ядовитой насмешки, гнева, сарказма. Они названы почти одинаково (Марсель Мартен — «Проституирующее кино», Раймон Баркан — «Порнография, практикуемая как искусство») и очень близки по содержанию. Оба автора воюют в своих статьях с пошлостью зрелищной и интеллектуальной. «Индустрия стриптиза,— ядовито замечает Раймон Баркан,— проложила себе путь в киностудии. Корсет, бюстгальтер и нейлоновые чулки так же щедро расточаются перед нами в больших фильмах, как и в рекламных лентах». В порнографии современного французского кино критика возмущает не «аморальность», рассматриваемая с точки зрения официального ханжеского пуританизма, а пошлость: «Меня возмущает, скандализирует деградация, которой подчиняется зрелище на экране, благодаря настойчивому и систематическому использованию наиболее тривиальных приемов».

Если статья Раймона Баркана направлена преимущественно против «пафоса стриптиза» многих современных западных фильмов, то статья Марселя Мартена «Проституирующее кино» вызывает на бой демагогию и мещанство, скрывающиеся под маской внешнего демократизма. В качестве примеров такого рода фильмов Марсель Мартен называет «Улицу Прэри», «Глаза любви» де ла Пательера и «Барона шлюза» Деланнуа. «В этих фильмах в высшей степени раздражает не сюжет, но дух, не то, что нам показывается, а оценка авторов: вульгарность здесь соединена с низостью, посредственность с претенциозностью».

Нельзя не согласиться с Марселем Мартеном, что в той же «Улице Прэри» при всей подкупающей симпатии авторов фильма к простому, рабочему человеку есть известное любование его мещанскими чертами, некоторая снисходительность к ним. Но дело не в том, что правы критики «Синема» или неправы в оценке отдельных фильмов, а в том, что свои выпады против шаблона, безвкусицы, компромисса и социальной демагогии они ведут, так же как, впрочем, и бой в защиту формы с весь-

ма абстрактных и неопределенных позиций «моральной элегантности», как определяет свои позиции сам Марсель Мартен. Впрочем, надо отдать лучшим критикам «Синема» справедливость в том отношении, что они более или менее ясно представляют себе истинные причины «болезней» современного французского кино. Эти критики понимают, что перед киноискусством в буржуазном обществе стоят два постоянных препятствия: цензура и коммерция.

«Аморальность, основанную на презрении к зрителям, не запрещает никакая цензура»,— с горечью говорит Марсель Мартен.

Журнал остроумно воспроизводит на своих страницах трагикомические картины действия цензуры в современной Франции. В настоящее время во Франции объявлен прямо-таки крестовый поход против «аморальности» кинофильмов. Центральному комитету цензуры помогают 38 тысяч мэров, имеющих право запрещать фильмы во вверенных им городах. При этом провинциальные цензоры изгоняют с экранов не коммерческую продукцию, а большей частью именно честные и значительные произведения. Бесповоротно запрещен центральной цензурой созданный в Корее фильм «Морамбонг» Жана Клода Бонардо, к которому журнал неоднократно возвращался с большой симпатией. Пафос «Морамбонга» в показе противоестественности, трагичности разъединения Кореи. Систематически запрещаются антирасистские, антиколониалистские фильмы, все чаще создаваемые прогрессивными французскими кинематографистами. Зато процветают вестерны, эротика и дешевая демагогия.

Рене Клер в своей книге «Размышления о киноискусстве» писал: «Сегодня над кино довлеет та же угроза, что и всегда. Над ним тяготеет первородный грех — деньги... Можно сказать, что развитие кино везде, за исключением Советской России, зависит целиком от финансистов... Радио, телевидение и все новые формы выражения, которые дает нам развивающаяся техника, оказываются перед лицом той же проблемы. Неужели всеми этими могучими силами может распоряжаться любой, у которого достаточно капиталов, чтобы ими завладеть? Может быть, экономическая и политическая система,— спрашивает Рене Клер,— существующая у нас, не допускает других решений этой проблемы? В таком случае сама эта система не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена».

Но это говорит Рене Клер, а не журнал «Синема». А «Синема», что же все-таки он противопоставляет господству цензуры и коммерции, кроме остроумных выпадов, выразительных иллюстраций, печальных сетований и горького сарказма? Приходит ли журнал, как и Рене Клер, к пониманию необходимости изменения социальной системы? Нет, журнал нельзя заподозрить в этом. Все поведение «Синема» по отношению к чистогану и коммерции — это своеобразная поза стоицизма. Господству чистогана «Синема» противопоставляет лишь все то же требование честности и ответственности художника перед самим собой...

Буржуазная кинематографическая критика существует в том же самом коммерческом мире, что и киноискусство, о котором она призвана судить. И самое беспристрастное и даже сочувственное отношение к материалам журнала не может заслонить от нашего читателя того обстоятельства, что требования объективности, честности, ответственности, «моральной элегантности» часто оборачиваются для этого журнала эклектизмом, расплывчатостью, противоречивостью, а, следовательно, и недостаточной принципиальностью суждений, таящей в себе опасность компромисса.

Пресловутая позиция объективности, еще не сошедшая с критической сцены и в наши дни,—это давнишняя иллюзия буржуазной критики, самообман, берущий свое начало еще у истоков позитивизма. И ее старомодную тень как-то странно и печально наблюдать на лице этого талантливого, страстно любящего кино и искренне стремящегося быть честным журнала. Но эта тень — неизбежная печать общества, в рамках которого существует «объективная» критика и которому она, несмотря на свой постоянный, все еще не развеявшийся самообман, в конечном счете служит.

Леонид КОСМАТОВ

Первый международный фестиваль кинолюбителей в Белграде

Фестиваль продолжался всего три дня. Я присутствовал на нем в качестве гостя. До начала просмотров состоялся официальный прием у председателя Городского совета Белграда Джурицы Ёкича, который считается шефом любительского кинофестиваля. Он приветливо встретил нас, произнес небольшую теплую речь и, пожелав всем нам удачи, высказал надежду, что мы хорошо проведем время в столице Югославии.

Вечером того же дня к небольшому кинотеатру, принадлежащему «Кинотеке фотокиносоюза Югославии», стали стекаться участники фестиваля, прибывшие из различных стран. Среди них были кинолюбители Австрии, Бельгии, Чехословакии, Германской Демократической Республики, Федеративной Республики Германии, Англии, Франции, Италии, Югославии, Польши, Советского Союза, Швеции, Испании. Флаги всех этих стран были вывешены над входом в кинотеатр.

В фестивале могли принимать участие фильмы, снятые на 16- и 8-*мм* пленке. 35-*мм* пленка была исключена полностью.

Оргкомитет фестиваля установил ряд премий и почетных дипломов: большая премия — «Белград», золотая, серебряные и бронзовые статуи «Победитель», а также «Приз телевидения» и другие.

Премирование должно было происходить по разделам документальных, игровых (художественных) и жанровых фильмов. Количество представляемых фильмов не ограничивалось.

Наибольшее число фильмов представили австрийские кинолюбители, показавшие 15 короткометражных картин по всем трем разделам в большинстве на 8-*мм* пленке. 13 фильмов показали итальянские кинолюбители, 14 — югославы, хозяева фестиваля. Бельгия представила два фильма, столько же — чехословацкие кинолюбители и т. д. Советские кинолюбители прислали три документальные картины на 16-*мм* пленке.

Все без исключения фильмы были озвучены музыкальным и шумовым сопровождением и дикторским текстом. В некоторых игровых фильмах был и диалог. Большинство фильмов озвучено при помощи магнитофона, и только некоторые имели оптическую запись звука (в том числе фильмы наших любителей).

Чрезвычайное разнообразие тематики, жанров, стилей, очень разный уровень мастерства—характерная особенность фестиваля. От глубоко содержательных психологических фильмов с постановкой социальных проблем (как, например, некоторые итальянские) до полной беспредметности и абстракционизма (этим «порадовали» нас кинолюбители из Загреба). Не обошлось и без бульварных, пошлых «жанровых» фильмов, сделанных к тому же с предельно дурным вкусом. Были и любительские фильмы «ужасов», смаковавшие человеческие муки — и физические и душевные.

Австрийский кинолюбитель Фердинанд Труммер снял глубоко пессимистический фильм «Баллада о смерти» (8-*мм*, цветной, 55 *м*). Фильм во всех своих компонентах сделан с исключительным мастерством. Фотографически, по свету и цвету, он был, возможно, лучшим на фестивале. Обидно, что все это мастерство оказалось направленным к одной цели: напомнить нам, что смерть неизбежна, что ожидание ее очень тягостно...

Когда в кулуарах фестиваля я высказал свое сожаление по этому поводу, не все согласились со мной. Разве не следует показывать, например, ужасы войны?—возражали мне. И пришлось доказывать, что подлинно прогрессивная кинематография изображает войну только для того, чтобы бороться за жизнь и мир.

Но мне хочется рассказать не об этом, а о фильмах большого, интересного содержания, которых было немало среди шестидесяти картин, показанных на фестивале.

Итальянскому игровому фильму «На два гроша мела» Адамо Роджеро (16-*мм*, черно-белый, 115 *м*) была присуждена премия «Белград». Фильм рассказывает несложную историю из жизни семьи безработного художника, из числа тех, которые рисуют

свои картины цветными мелками прямо на тротуарах. Обычно это рисунки на религиозные темы, способные растрогать верующих. Такие нищие художники — обыденная принадлежность любого большого итальянского города. История рассказана не назойливо, спокойно, жизнь течет перед аппаратом как бы в замедленном темпе.

...В кадр опускается на колени мальчик и начинает тщательно разметать плиты тротуара: он готовит «полотно» для художника, своего отца. Приходит отец, тоже становится на колени на подложенную сыном подушечку и начинает быстро, с несомненным профессиональным мастерством рисовать святого, которого, вероятно, он изображал в разных вариантах уже много-много раз.

Изредка в кадре появляются ноги прохожих. Кто-то бросает мелкую монету прямо на тротуар. Мальчик подбирает ее, аккуратно кладет у ног отца.

Здесь же поблизости жена художника и две его дочери примеряют скромное белое платье, предназначенное для младшей девочки, которая собирается на конфирмацию. На втором плане видны идущие в церковь прекрасно одетые богатые девочки.

Собрав монеты с тротуара, художник направляется в тратторию, где, взяв вина, погружается в глубокое, тяжелое раздумье... Медленно бродит по площади мальчик.

Наконец девочки выходят из церкви. Захватив какую-то мелочь с тротуара, мальчик устремляется к младшей сестренке. Он берет ее за руку (здесь наступает резкий перелом в темпе повествования), тащит к продавцу сладостей, покупает пирожное, а затем ведет ее к тому месту на тротуаре, где его отцом изображен святой. Он быстро расчищает новые плиты тротуара и, установив сестренку в нужную позу, начинает ее рисовать.

Это уже не приевшийся всем святой, а образ, полный жизни и очарования. Девочка изображена такой, как она есть, — бедной, но прекрасной.

В кадре все больше и больше ног. Прохожие плотным кружком обступили юного художника и его маленький шедевр. Все чаще падают на тротуар монеты.

Показывается отец. Он удивлен собравшейся толпой и, протиснувшись поближе к творению сына, достает из кармана остаток денег, чтобы тайком добавить их к тем, что падают на изображение девочки...

Так кончается этот фильм.

Мне не удалось узнать, какова профессия автора фильма Адамо Роджеро, но несомненно, что только человек, знающий жизнь своего народа и любящий его, мог создать такое произведение.

Жюри фестиваля присудило этому фильму не только главный приз, но и отметило специальными призами отличную работу актеров-любителей, музыку и операторское мастерство.

Показанная повторно на торжественном закрытии смотра как «главный фильм фестиваля», картина эта вызвала бурные овации всего зала.

Просматривая сейчас записную книжку с заметками, сделанными во время фестиваля, испытываешь затруднение: о каких еще фильмах следует рассказать читателям? Размеры статьи не могут вместить и части того, о чем хотелось бы поделиться.

Из игровых упомяну комический фильм «Альбин в беде» австрийского любителя Джозефа Лехнера (16-*мм*, черно-белый, 37 *м*). Это веселая история о том, каким беспомощным оказался муж, когда из дому уехала жена. Ничего путного не может он сделать по хозяйству и поэтому не ест и не пьет... Эта нехитрая ситуация разыграна очень талантливым актером-любителем, вызвавшим большое одобрение зрителей.

Интересно, каждый по своему, сделаны два документальных фильма на одну и ту же тему: о производстве уникальных венецианских произведений из стекла. Первый —«Искусство огня» — французского кинолюбителя Пьера Робина (16-*мм*, 280 *м*) и второй—«Муранское стекло»— Ганса Беккера, ФРГ (16-*мм*, 100 *м*). Оба фильма цветные.

Посредством прекрасно переданного цвета, интересно снятого и смонтированного материала в первом фильме выразительно показан самый процесс создания изумительных по своим формам и расцветке всемирно известных произведений из венецианского стекла. Но сделан фильм так, что наибольшее впечатление остается не столько от прелестей этих изумительных изделий, сколько от показа нечеловеческого, изнуряющего труда их создателей—стекловаров и стеклодувов.

Во втором фильме труд присутствует постольку, поскольку это необходимо для демонстрации процесса создания изделий. В отличие от французского в этом фильме показ «готовой продукции», любование красотой муранского стекла стало основной темой. Таков, очевидно, и был авторский замысел.

Зрители отдали предпочтение французскому, и жюри присудило ему награду и почетный диплом.

Германская Демократическая Республика была представлена на фестивале двумя фильмами: документальным — «Песня за колючей проволокой» (16-*мм*, цветной, 160 *м*) и жанровым — «Да, это были варвары » (16-*мм*, цветной, 90 *м*). Оба фильма воспроизводят картины прошлого — кошмарные дни гитлеровского господства. Первый из них создан на материале памятников Бухенвальда. Фильм отличается прекрасной фотографией, выразительной музыкой. Снят он кинолюбителями Института народной музыки в Веймаре.

Кинолюбители Советского Союза представили на фестиваль три документальных фильма: «К вершинам небесных гор», снятый в Московском институте инженеров транспорта (16-*мм*, цветной) «Давайте познакомимся» — любительской киностудии 1-го Московского часового завода (16-*мм*, цветной) и «Переславль-Залесский» —кинолюбителей пленочной фабрики (16-*мм*, черно-белый). Все они были тепло приняты зрителями фестиваля, и все получили «Почетные дипломы». Подлинный успех выпал на долю содержательного, интересно сделанного фильма о советских альпинистах-студентах — «К вершинам небесных гор». Ему был присужден первый приз по разделу документальных фильмов — серебряная статуя «Победитель». Члены жюри и зрители говорили мне, что фильм этот выделяется из ряда других документальных картин фестиваля. Им понравился дружный коллектив ловких, хорошо тренированных советских студентов, которым дружба и взаимная выручка помогают преодолеть все трудности восхождения.

Фестиваль в Белграде продемонстрировал огромные возможности, заложенные в этом самодеятельном искусстве. Он раскрыл новые, еще не использованные пути культурного сближения народов. Эти пути, как мне кажется, заключаются в том, чтобы посредством подобных фестивалей, а также с помощью обмена фильмами (об этом говорили очень многие в кулуарах фестиваля) множить и множить наши знания о жизни и культуре других народов. Особенность этого пути в том, что мы видим произведения, созданные людьми из народа, людьми самых различных профессий и устремлений, людьми, непосредственно передающими чаяния и настроения своих современников. В том, что они создают, нет, конечно, обобщающей силы профессионального искусства. Но в их фильмах есть непосредственность и достоверность. А это очень важно.

Югославские и другие любители предлагали обмениваться не только фильмами, но и критическими рецензиями. Многие выражали желание приехать на подобный фестиваль в Москву.

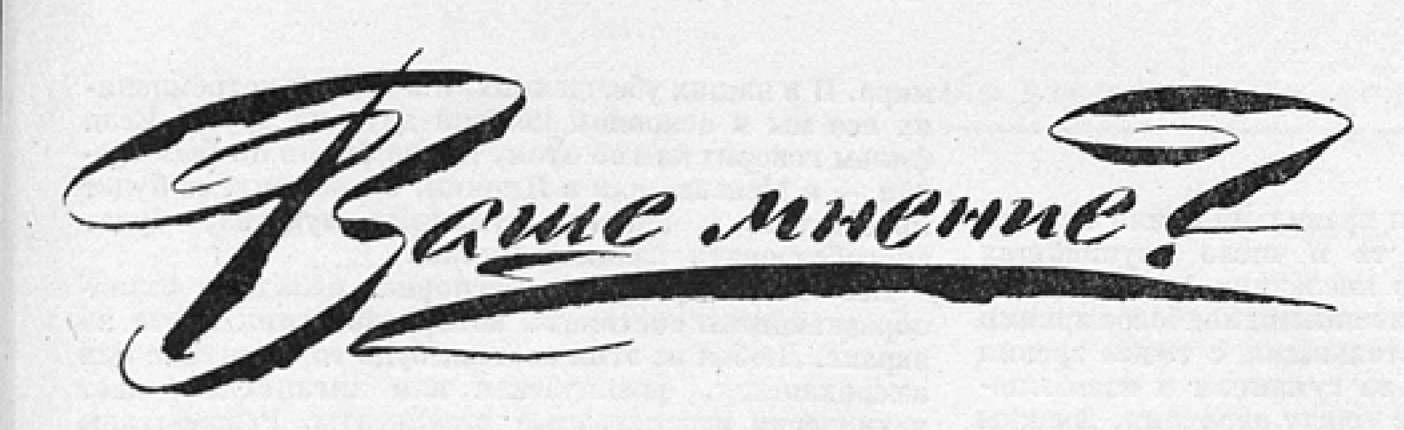
В нашей стране, как известно, движение кинолюбительства приняло огромный размах. Любительских коллективов и студий в одной только Москве насчитывается свыше ста двадцати. Этими самодеятельными коллективами нередко руководят квалифицированные специалисты. И вот к ним-то, к этим руководителям, мне и хочется обратиться.

Почему так редко снимают наши кинолюбители игровые фильмы? Ведь у нас столько народных театров, драматических кружков, сложившихся самодеятельных коллективов. На этой основе и надо создавать любительские фильмы. Конечно, экранизация классики или постановка крупных драматургических произведений не по силам кинолюбителям. Заштампованные в профессиональных фильмах приемы, умноженные на неопытность кинолюбителей, делают фильм скучным и шаблонным. Работать, по-моему, следует над короткометражками.

Кинолюбитель должен быть новатором в своем искусстве. Смелые эксперименты, новые приемы съемки, поиск интересных тем и сюжетов — вот к чему должен обратиться каждый наш кинолюбитель. Воспитывать стремление к самостоятельному творчеству, любовь к заостренной художественной форме, разъяснять природу удач и неудач, анализировать каждый вновь найденный художественный прием — в этом, на мой взгляд, состоит главная задача руководителей любительских коллективов.

Особо следует обратить внимание кинолюбителей на музыкальное и шумовое оформление фильмов. Широкое распространение магнитофонной записи предоставляет неограниченные возможности для озвучивания фильмов. В техническом отношении это уже не проблема. Главное здесь — хороший художественный вкус.

И в заключение мне хотелось бы сказать нашим кинолюбителям, что только коллективное творчество — с момента зарождения идеи будущего фильма и на всех этапах работы,— только взаимная критика и непрерывная помощь друг другу могут поднять качество наших фильмов, освободить их от «любительщины» в дурном смысле этого слова. В любительском коллективе практически должны быть стерты границы между авторской, операторской, режиссерской и всякой другой работой. Именно за таким многообразным проявлением самодеятельных талантов — будущее.



Под этой рубрикой в седьмом номере нашего журнала были напечатаны ответы деятелей зарубежного кино на вопросы редакции: (1) какие явления в современной кинематографии они считают наиболее яркими и значительными с точки зрения борьбы за гуманизм киноискусства и взаимопонимание между народами; (2) что они считают проявлением подлинного новаторства в современном кино и что — преходящей модой. Ниже мы публикуем еще два ответа японского режиссера Кането Синдо, постановщика фильма „Голый остров", и американского режиссера Стэнли Крамера („На берегу", „Бегство в кандалах" и др.).

КАНЕТО СИНДО,
режиссер (Япония)



На поставленные редакцией вопросы Кането Синдо ответил в беседе с нашим корреспондентом:

— Среди фильмов, сыгравших особую роль в борьбе за гуманизм и взаимопонимание между народами, на первом месте мне бы хотелось назвать «Балладу о солдате». Я восхищен этим произведением. Оно заставило меня еще и еще раз задуматься над трагическим явлением в жизни человечества — войной. Японцы понесли большие потери в прошедшей войне, многое пережили, перечувствовали. И мы поняли все, показанное в «Балладе». Мы искренне сочувствовали ее герою: он стал близким для нас человеком.

Мне нравится метод Григория Чухрая. Его рассказ о войне — это рассказ о человеке, об одном простом солдате. Этот метод труден, и тем больше заслуга художника, что фильм получился совершенным.

Не только «Баллада», но и «Судьба человека», и «Тихий Дон», и «Отелло» представляются мне произведениями совершенными. Режиссеров с хорошими намерениями очень много, но ведь только некоторым из них удается создать нечто подлинно художественное. Поэтому критерий совершенства, по-моему, очень важен.

Фильм Роберто Росселини «В Риме была ночь» поставлен великолепным режиссером и сыгран очень хорошими актерами. Но он мне представляется как раз несовершенным с точки зрения искусства. На его примере можно лишний раз убедиться, что художнику недостаточно иметь важную цель, хорошие идеи,— надо к тому же иметь и сильное, отточенное оружие. В этом главное внутреннее противоречие и трудность искусства. Истина, конечно, известная, но ее приходится повторять снова и снова.

Должен, между прочим, заметить, что другой фильм Росселини — «Генерал делла Ровере» — идет сейчас в Японии и пользуется большим успехом.

Если уж получилось так, что я касаюсь главным образом «военных фильмов», то мне хотелось бы присоединить к ним и еще одну картину того же Росселини — «Рим — открытый город». Все эти фильмы, обращаясь ко времени и материалу войны, прежде всего говорят о проблемах человеческого счастья, человеческих отношений, любви. Это сочетание очень важно. Искусство не может быть действительно гуманным, если оно не разрабатывает достаточно глубоко и конкретно проблем повседневного человеческого бытия.

Никто не может заранее сказать, какое направление в сегодняшнем искусстве главное. Киноискусство должно искать новых путей, опираясь на возникающие течения и даже самые маленькие попытки сделать что-то новое. Но я хочу подчеркнуть, что при этом мы ни в коем случае не должны пренебрегать уже достигнутым, утвердившимся. Опять же известная истина: в искусстве должны сочетаться и традиция и новаторство.

И еще одно условие: для успешных поисков нового нужен прежде всего талант. Без него можно делать эксперименты, придумывать, изобретать, но едва ли достигнешь чего-либо существенного.

Наконец, последнее. Всякое художественное решение, будь оно новое или уже известное, должно соответствовать духу и содержанию произведения. То, что составляет достоинство одного фильма, может оказаться недостатком для другого.

В Японии в последнее время делается много попыток найти новые художественные решения, новые компоненты формы. Были удачи, были и неудачи. Среди фильмов молодых режиссеров, отмеченных интересным новаторством, назову, например, «Жестокую повесть о юности» Нагисы Осимы.

СТЭНЛИ КРАМЕР,
режиссер (США)



Если я правильно понял первый вопрос, то в число крупнейших фильмов последних лет, могущих быть названными наиболее яркими и значительными с точки зрения борьбы за гуманизм и взаимопонимание между народами, должны несомненно быть включены те фильмы (независимо от места их производства), в которых зрители могли узнать самих себя. Из всех средств массового воздействия экран — наиболее мощное, и сила его, как мне кажется, полнее всего проявляется в тех случаях, когда зритель, сидящий в темноте кинотеатра, бывает эмоционально захвачен разворачивающимся перед ним на экране действием.

Ни национальные границы, ни национальные различия таким фильмам не помеха. Искусство, как об этом уже часто говорилось, интернационально по самой своей сути, и несомненно, что Мона Лиза в равной степени способна взволновать не только жителей Флоренции, но и французских крестьян, московских рабочих, нью-йоркских клерков, перуанских студентов. Проникновенность — вот то качество, которое необходимо фильму для того, чтобы он мог способствовать взаимопониманию между народами.

Аристотелевское определение чистой драмы как произведения, очищающего наши эмоции, остается классическим определением драматического искусства в целом. Оно полностью применимо и к киноискусству, где сила зрительских эмоций усугубляется величиной экрана и, следовательно, контрастом между размерами людей, сидящих в зрительном зале, и размером человеческих фигур и лиц на экране.

Среди фильмов последних лет, удовлетворяющих аристотелевскому определению драмы, я бы обязательно назвал «Балладу о солдате» с ее простотой и трогательностью. К числу подобных же волнующих зрителя фильмов бесспорно следует отнести также мастерски построенную драму Феллини «Сладкая жизнь» и французский фильм «Хиросима, моя любовь». Японский фильм «Семь самураев» и греческий «Никогда в воскресенье» рассказывают об обыденных заботах простых людей. Можно назвать и ряд других бесспорно выдающихся произведений, которые обладают той же силой эмоционального воздействия, и в числе их такие американские фильмы, как «Дневник Анны Франк» и «Мост через реку Квай».

Мне кажется, что любой фильм, отвечающий приведенному мной выше определению, будет способствовать взаимопониманию между народами, если, просмотрев его, зритель Парижа или Нью-Йорка, Ленинграда или Буэнос-Айреса поймет, что волнующие его проблемы эмоциональной и духовной жизни немногим, в конце концов, отличаются от тех, которые волнуют представителей всех рас, всех наций мира. И в наших убеждениях, и в наших устремлениях все мы в основном похожи друг на друга. Если фильм говорит нам об этом, то где бы он ни был сделан — в Мексике или в Японии, он неминуемо будет пробуждать в зрителе гуманные чувства, будет способствовать взаимопониманию.

Все мы теперь уже, бесспорно, овладели разнообразнейшими системами воспроизведения цвета на экране. Любая из этих систем, будь то советская или американская, французская или английская, дает технически превосходные результаты. Разработаны системы широкого экрана под различными наименованиями, такие, как «панавижн», «технорама» и т. д. Достигнуты успехи в создании стереоскопического эффекта. Недавно были проведены даже эксперименты с воспроизведением запахов — так называемая система «смелловижн». Все это, однако, никак не может подменить коренную задачу киноискусства, которая состоит в том, чтобы, пользуясь средствами кинематографической выразительности, доносить до зрителей содержание рассказываемой с экрана истории.

Из числа названных выше, а также других не упомянутых мной «новшеств», некоторые оказались зрительно более интересными и многообещающими, чем другие. Иные из них оказались преходящими, как, например, те, которые связаны с достижением стереоскопического эффекта. Мы никогда не должны забывать о содержании произведения, а в самом произведении — об отношениях персонажей между собой и об отношении каждого из них к жизни в целом.

Представители французской «новой волны» и «сердитые молодые люди» английской кинематографии создали ряд весьма значительных произведений. Но сегодняшний представитель «новой волны» завтра превращается в бесстрастного, успокоившегося художника. Развитие кинопроизводства, будь то Голливуд или Чинечитта, Эльстри или Ацтека-Чубуруско, зависит от новых идей и новых методов.

Разумеется, ту или иную историю можно рассказать по-разному. Изобретательный и одаренный творческим воображением режиссер, создавая кинофильм, может применять самые разнообразные решения. Однако в киноискусстве, так же, скажем, как в балете или драматическом театре, существуют определенные правила, которые не могут быть нарушены. Кинематографическое повествование должно уложиться в пределы этих общих правил драматического искусства, среди которых в качестве определяющего можно назвать, например, такое: непрерывно развивающееся действие с кульминацией и развязкой.

Новшества ради самих новшеств бессмысленны, и, в конечном счете, губительны для искусства. Продюсеры и режиссеры, серьезно относящиеся к своему делу, должны в поисках нового всегда опираться на основные законы. В киноискусстве всегда важно новое, но возникать оно должно из самого произведения и его содержания. Хороший фильм может быть нов, как завтрашний день, но зритель всегда должен быть в состоянии соотнести увиденное им на экране со своим вчерашним днем.

«ВОЙНА ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ» В АМЕРИКАНСКОМ КИНО

В иностранной прессе опубликован манифест нью-йоркских независимых кинематографистов, свидетельствующий о важных процессах, происходящих в последнее время в кинематографии США.

Рост числа независимых киноработников — одно из самых знаменательных явлений в развитии американского кино послевоенного периода. В 1960 году независимыми продюсерами было выпущено свыше трети всей кинопродукции США. Однако не следует полагать, что все независимые снимают прогрессивные фильмы и противопоставляют себя коммерческому Голливуду. Многие «независимые» преследуют не столько идеологические, сколько финансовые цели.

К другой, подлинной независимости стремятся многие талантливые американские режиссеры.

Стремление к свободе творчества, к праву ставить в своих картинах актуальные проблемы современной действительности побуждает многих голливудских режиссеров или самих финансировать свои постановки, или работать у действительно независимых продюсеров.

С середины пятидесятых годов в американское кино пришла целая плеяда молодых талантливых режиссеров. Стэнли Крамер, Дельберт Манн, Мартин Ритт, Стэнли Кубрик, Сидней Люмет — вот далеко не полный список режиссеров, затрагивавших в своих фильмах такие важные темы, как борьба против расовой дискриминации («Человек десяти футов роста», Мартин Ритт, 1956; «Бегство в кандалах», Стэнли Крамер, 1958), протест против угрозы милитаризма и подготовки новой войны («Пути славы», Стэнли Кубрик, 1957; «На берегу», Стэнли Крамер, 1959), жизнь простых людей («Марти», Дельберт Манн, 1955).

В титрах этих картин стоят фамилии независимых продюсеров: Хекта и Ланкастера, Фонды и Крамера, которые сами являются творческими работниками, придерживающимися прогрессивных взглядов. Они помогают американскому кино выйти из тупика, в который оно зашло в результате позорного суда 1947 года над Голливудом.

В конце пятидесятых годов в США начался процесс, обратный тому, который происходил там полвека назад. Тогда независимые продюсеры, снимавшие фильмы на восточном побережье, в результате трестовской политики бежали из Нью-Йорка на Запад, где в пригороде Лос-Анжелоса ими был основан Голливуд. Теперь же, спасаясь от тлетворного влияния умирающего Голливуда, кинематографисты бегут обратно в Нью-Йорк. Согласно официальной статистике, опубликованной прошлым летом, в 1961 году в Нью-Йорке будет снято свыше ста художественных картин и телефильмов, что составит почти половину продукции, ежегодно выпускаемой Голливудом. Большая часть из них выпускается независимыми киноработниками, в конце прошлого года объединившимися в Группу нового американского кино. Она-то и опубликовала упомянутый выше манифест. В этой группе Лайонел Рогозин (режиссер фильмов «На Бауэри» и «Вернись, Африка»), Эдуард Бланд («Крик джаза»), Роберт Франк и Альфред Лесли («Погадай по моей ромашке»), братья Сандерс («Преступление и наказание, США»), Джонас Мекас (кинокритик, режиссер фильма «Оружие деревьев»), Адольф Мекас (кинокритик) и другие.

Эти люди не составляют единой школы. Среди них есть сторонники разных направлений и разных творческих методов, начиная от документального отражения действительности и кончая столь модным сейчас на Западе спонтанным кинематографом.

Что же объединило всех этих совершенно различных режиссеров в одну группу?

Об этом они прямо говорят в своем манифесте: «Официальное кино умирает. Оно морально прогнило, эстетически устарело, тематически поверхностно, эмоционально ущербно. Поэтому мы и решили объединиться, чтобы выразить свой протест против старого, официального и претенциозного кинематографа».

Выступая против диктата продюсеров, прокатчиков и цензоров, члены группы требуют полной свободы творчества. Но это означает для них прежде всего необходимость изыскать собственные финансовые ресурсы, ибо при зависимости от какого бы то ни было денежного мешка свобода всегда будет иллюзорной.

В отличие от дорогостоящих постановок Голливуда независимые, снимающие свои картины на натуре, зачастую с непрофессиональными актерами, тратят на них всего лишь от 25 до 200 тысяч долларов. Однако и эти суммы творческим работникам удается собрать с большим трудом. Каждый раз они рискуют не только не получить прибыли, но и не возместить производственных затрат. Поэтому в манифесте говорится о необходимости создания специального фонда отчислений от прибылей, получаемых всеми участниками группы, который поможет финансировать постановку новых картин.

Но самая большая трудность, стоящая перед независимыми,— это прокат выпущенных картин. Вся система распространения фильмов в США находится в руках крупных монополизированных кинофирм, которые очень неохотно выпускают на экраны неугодные им картины. В свое время они отказались прокатывать такие фильмы, как «На Бауэри» и «Марти». Рогозину и Хекту (продюсеру «Марти») пришлось снять небольшие нью-йоркские кинотеатры и там показывать свои картины. Чтобы привлечь внимание публики, Хект потратил на рекламу «Марти» столько же денег, сколько потре-

бовалось на производство фильма. Не всякому независимому продюсеру это под силу.

Манифест предусматривает организацию на кооперативных началах своего собственного прокатного центра, владеющего кинотеатрами в Нью-Йорке, Филадельфии и других городах. Американская федерация кинообществ обещает независимым активную помощь в этом начинании. Большие надежды возлагают члены группы и на успех своих фильмов за рубежом. Картинам, завоевавшим международное признание, доступ к американской публике значительно облегчается, как это уже имело место с фильмами «Соль земли», «На Бауэри», «Тени» и другими.

В манифесте выражается также надежда, что впоследствии возникнет возможность ежегодно организовывать в Нью-Йорке международные кинофестивали, которые также привлекут к картинам независимых внимание публики.

В заключительных строках манифеста его авторы заявляют: «Мы устали от лжи в жизни и искусстве. Нам не нужны лакированные, фальшивые картины — мы предпочитаем шероховатые, но живые. Нам не нужны фильмы цвета розовой воды, мы хотим, чтобы они были цвета крови».

Много трудностей еще ждет впереди людей, начавших «войну за независимость».

Обширен арсенал средств, применяемых Голливудом для обуздания непокорных. Тут все — начиная от прокатной политики и кончая «испытанием золотом». Многие талантливые режиссеры, начавшие свой творческий путь в качестве независимых, не выдерживают тягот и лишений и уходят в Голливуд, где меньше свободы, зато больше платят.

В этом смысле символично название нового фильма, который Джон Кассавитис, режиссер нашумевшего фильма «Тени», ставит для фирмы «Парамаунт» «Мечты на продажу»...

Хочется верить, что история не повторится, и теперешние независимые не заложат фундамента нового Голливуда, как то случилось пятьдесят лет назад.

Е. КАРЦЕВА

«САН-СЕБАСТЬЯН — УНЫЛАЯ РАВНИНА»

«Сан-Себастьян — унылая равнина» — так, перефразируя стихи поэта о поражении при Ватерлоо, озаглавил свой отчет о Сан-Себастьянском международном кинофестивале (Испания) специальный корреспондент еженедельника «Леттр франсэз» Мишель Капденак.

Подробно анализируя создавшуюся на фестивале атмосферу и обстановку, Капденак пишет:

«К чему лишний раз сокрушаться о посредственности соревнования, творческая судьба которого подобна истории шагреневой кожи. По этому поводу почти все уже сказано. Говорят: Сан-Себастьян умирает, Сан-Себастьян мертв. Нет. Сан-Себастьян прозябает и кажется нищим рядом с такими фестивалями, как Канн и Венеция, а в этом году — Москва. Сан-Себастьян вынужден довольствоваться лишь крохами.

Многообразны причины этого недоедания. В первую очередь оно вызвано отсутствием правильного выбора, который осуществлялся бы компетентным жюри.

Это полезно повторить в интересах фестиваля, на котором в прошлом году отмечался ряд удач и час славы пришел с демонстрацией картины Иржи Вайса «Ромео, Джульетта и тьма», заслуженно получившей тогда Большой приз. В Сан-Себастьяне создалась атмосфера, свойственная всей стране и ее режиму, который нагромождает столько всяческих «табу» и цензурных требований, что фильмы, представляемые сюда из разных стран, отбираются не столько по их действительным достоинствам и художественному своеобразию, сколько в зависимости от того, имеются ли у них шансы преодолеть невидимый барьер, не вступив в противоречие с господствующим здесь духом «морали»...

В этом году призрак бродил по Сан-Себастьяну— призрак запрещенного и изгнанного испанского фильма, о котором говорили повсюду, хотя его нигде нельзя было посмотреть. Вопреки создавшейся традиции, ни один выдающийся испанский режиссер —ни Бардем, ни Берланга, ни Саура — не приехал на фестиваль. Не было ли их отсутствие безмолвным протестом?

Не могу утверждать это, однако их отсутствие весьма знаменательно.

Если только не произойдет чуда — а чудеса стали редкостью даже в Испании, — придется и дальше довольствоваться голодным пайком. Ни один из фильмов, показанных на фестивале, не покорил нас, не привел в восхищение. За исключением, быть может, странного «вестерна» — «Одноглазого Джека», первого фильма, поставленного Марлоном Брандо».

Фабула фильма, о котором говорит Капденак, вкратце такова. Дэд (Карл Манден) и Джек (Марлон Брандо) — два грабителя банков. Однажды их кража сорвалась. В тяжелую минуту Дэд бросил Джека, и тот просидел пять лет в тюрьме. За это время разбогатевший Дэд был избран шерифом одной калифорнийской деревни. Когда Джек, лелея планы мести, снова встретился с Дэдом, их отношения к тому же осложнились любовной перипетией — чувством Джека к приемной дочери Дэда (ее играет Пина Пелиссер).

«По своим художественным достоинствам фильм значительно лучше своей интриги, достаточно традиционной и сентиментальной,— пишет Капденак. — Этот объявленный вне закона преступник, образ которого воплощает Брандо, в большей степени жертва, нежели герой. Это своего рода Гамлет верхом на коне».

Т. КУЛАКОВСКАЯ

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Алые паруса» (по мотивам повести А. С. Грина), 9 ч., цветной. Сценарий А. Юровского. А. Нагорного; постановка А. Птушко; операторы: Г. Цекавый, В. Якушев; главный художник Л. Шенгелия; композитор И. Морозов; звукооператор М. Бляхина; режиссер Г. Левкоев. Комбинированные съемки: оператор А. Ренков; художник З. Морякова.

Роли исполняют: Ассоль — А. Вертинская, Артур Грей — В. Лановой; в детские годы: Ассоль — Лена Черемшанова; Грей — Саша Лупенко; Лонгрен — И. Переверзев, Филипп — С. Мартинсон, Эгль — Н. Волков, капитан Гоп — С. Ромоданов, Летика — О. Анофриев, Польдишок — П. Волков, Меннерс старший—А. Хвыля, Меннерс младший — Г. Шпигель, соседка — А. Орочко, Мери — А. Кончакова, отец Грея—П. Массальский, гувернантка — З. Федорова, Бетси—Н. Орлова, Циммер — Э. Геллер, Пантен — А. Алексеев, Атвуд — И. Мочалов.

В эпизодах: В. Тягушев, Д. Нетребин, Д. Фирсова, В. Колпаков, Е. Моргунов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Полосатый рейс», 9 ч., цветной.

Сценарий А. Каплера, В. Конецкого; режиссер-постановщик В. Фетин; главный оператор Д. Месхиев; художник А. Рудяков; режиссер Л. Махтин; оператор Д. Долинин; композитор В. Баснер; звукооператор А. Шаргородский. Комбинированные съемки: оператор Б. Дудов; художник М. Кандат.

В ролях: капитан — А. Грибов, старпом — И. Дмитриев, Марианна — М. Назарова, Шулейкин — Е. Леонов, боцман — В. Белокуров, агент — Н. Волков, укротитель — А. Бениаминов, кок — А. Трусов, Мотя — В. Сирин, Кныш— А. Смирнов, радист — А. Кожевников.

В эпизодах: П. Алябин, В. Граве, О. Жуков, Г. Ложкин, Л. Прокопенко, А. Рудин, А. Суснин, Н. Трофимов, В. Туркин, А. Фрейндлих, В. Хозин, О. Хроменков. С обезьяной работал П. Бабич.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Цуна и Цруцуна» (по мотивам произведений А. Цагарели), 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Р. Эбралидзе, А. Хинтибидзе; режиссер-постановщик А. Хинтибидзе; художник - постановщик Б. Стариковский; режиссер Г. Лаврелашвили; оператор А. Квалиашвили; композитор М. Давиташвили; звукооператор Р. Кезели; художники - мультипликаторы: А. Бабановский, Г. Бучукури, И. Дояшвили, Г. Новожилов, Н. Поморцева, В. Саркисов, Н. Тэриан, А. Хускивадзе, Н. Шаликашвили; художники-декораторы: А. Гамкрелидзе, Б. Тирацов, В. Мезурашвили, Э. Хачоян.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Перед восходом» (по мотивам новелл Акселя Бакунца), 9 ч.

Авторы сценария: С. Арутюнян, С. Агабабян; режиссер-постановщик Г. Мелик-Авакян; режиссер Р. Мартиросян; главный оператор Ж. Вартанян; оператор П. Галстян; художники: В. Подпомогов, С. Сафарян; композитор А. Айвазян; звукооператор И. Григорян. Комбинированные съемки: операторы: Е. Сетян, С. Согомонян; художник О. Оганесян.

В ролях: дед Артин— Г. Нерсесян, Аракел-ага— Г. Джанибекян, Манас — Х. Абраамян, учитель — А. Джигарханян, Асатур — В. Маргуни, Оган-дан — К. Акопян, Мина-биби — А. Худанян, Егор— С. Саркисян, Хонар — М. Абуева, Осан — Т. Айрапетян, Филин — Б. Манукян.

В эпизодах: А. Акопян, Г. Элбакян, А. Гарагаш, К. Адамов, В. Багратуни, Л. Чембарский и другие.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Перевал», 8 ч.

Сценарий Ч. Айтматова при участии А. Сахарова; постановка А. Сахарова; режиссер И. Кокеев; оператор Л. Калашников; художник А. Макаров; композитор Ю. Левитин; звукооператор Ю. Шеин.

Роли исполняют: Асель — И. Шалабаева, Данияр — И. Ногайбаев, Райхан — Б. Кыдыкеева, Садык — А. Умуралиев, Андрей — М. Орлов, Байтемир — К. Байсеитов.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Беззащитное существо» (по рассказу А. П. Чехова), 3 ч.

Сценарий и постановка М. Володарского; оператор Г. Мозер; художники: Н. Сендеров, М. Эльман; звукооператор Н. Кропотов.

Роли исполняют: старуха Щукина — Е. Понсова, Кистунов — Р. Плятт, Хирин — А. Сашин-Никольский, Алексей Николаевич — П. Тарасов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Козленок», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер Р. Давыдов; оператор М. Друян; художники-постановщики: И. Урманче, Л. Позднеев; композитор Л. Фейгин; звукооператор Н. Прилуцкий; художники: О. Столбова, И. Подгорский, А. Давыдов, И. Березин, В. Зарубин, И. Куроян, В. Карп,

В. Рябчиков, Е. Вершинина, Г. Невзорова.

●

«Окна сатиры», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Агранович, А. Каневский; режиссер и оператор Т. Бунимович; художники: В. Курчевский, Н. Серебряков; композитор С. Кац; звукооператор Б. Фильчиков.

Авторы кукол и исполнители всех ролей артисты: Е. Левинсон, Г. Поликарпов.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Великая победа советского народа», 8 ч.

Автор сценария и дикторского текста Н. Шпиковский; режиссер Ф. Киселев; художники: И. Нижник, Н. Кольцов, В. Седов; музыкальный оформитель И. Швейцер; звукооператоры: И. Гунгер, Д. Овсянников. В фильме использованы материалы Государственного архива кинофотофонодокументов и Госфильмофонда СССР. Съемки фронтовых кинооператоров— участников Великой Отечественной войны.

О Великой Отечественной войне.

●

«Первый рейс к звездам», 6 ч., цветной.

Авторы сценария и дикторского текста: Г. Кублицкий, Е. Рябчиков; режиссеры: Д. Боголепов, И. Копалин, Г. Косенко; операторы Центральной студии документальных фильмов и Московской студии научно-популярных фильмов; композиторы: А. Локшин, А. Севастьянов; звукооператоры: В. Георгиевская, А. Кулаков, В. Нестеров; художники: М. Артамонов, М. Морозова.

О беспримерном подвиге советского народа — первом полете человека в космос.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Разноэтажная Америка», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Асатиани, И. Сухишвили; автор дикторского текста М. Стуруа; режиссер-постановщик и оператор Г. Асатиани; музыкальное оформление композитора Г. Торадзе; звукооператор А. Дзагани.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Охотник за приданым» (по роману Кальмана Миксата «История молодого Ности и Мари Тот»), 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Габор Турзо; режиссер Виктор Гертлер; оператор Иштван Пастор; художник Иожеф Ромвари; композитор Отто Винце; звукооператор Михай Леман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: Пал Ности — Тивадар Ураи (дублирует М. Трояновский), Фери Ности, его сын — Карой Меч (В. Тихонов), Вильма Ности, его дочь — Марианна Кренчеи (С. Дружинина), Михай Тот — Антал Пагер (В. Соловьев), Кристина Тот, его жена — Марта Фонаи (Л. Кузюрина), Мари Тот, их дочь — Илона Петени (Д. Столярская), госпожа Хомлоди — Мария Мезеи (В. Токарская), барон Коперецки — Ласло Дьердь (Н. Рыжов), Розал Велькович — Карола Чураш (Л. Бабичкова).

«Три этажа счастья» (по пьесе Имре Бенчика и Яноша Гершко).

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Сценарий Имре Бенчика; режиссер Янош Гершко; оператор Отто Форгач; художник Мелинда Вашвари; композитор Андраш Бадя; звукооператор Дюла Ронаи.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа В. Курганский.

Роли исполняют и дублируют: репортер — Иштван Рожош (дублирует В. Хохряков), Густав Форшанг — Карой Меч (Е. Дудов), Кати Форшанг — Мари Теречик (Г. Тепляинская), Ференц Альберт — Даже Гараш (В. Балашов), Манци — Марианна Кренчеи (В. Кулакова), профессор Бирказ — Флориан Кало (Н. Тимофеев), жена профессора —Эдит Домиан (Н. Батурина), Янош Корбус — Дюла Сабо (Л. Давыдов-Субоч), Тереза Корбус — Карола Чюреш (Н. Головина), Шандор Корбус —Вилмос Менделени (В. Кулик), мамаша Корбус—Эржи Партош (О. Жизнева), Дюла Шипош — Иштван Авар (В. Гурин), Эржи Шипош — Маргит Ветро (А. Уманская), дворник — Эрне Сабо (С. Голованов).

●

«Альвин Последний» (по одноименной пьесе Эриха Хеллера, Маргарет Грухман Ройтер), 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Дитер Шарфенберг, Герхард Хартвиг; режиссер Хуберт Хелцке; оператор Хелмут Бергман; художник Оскар Питш; композитор Ганс-Гендрик Ведиинг; звукооператор Петер Ферстер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Альвин Шмидер — Герхард Бинерт (дублирует Б. Баташев), Аугуст Шмидер — Пауль Р. Хенгер (И. Рыжов), Карл Шмидер—Вольфганг Талл (В. Прохоров), Барбара Вендт — Бригитта Краузе (В. Чаева), Отто Клайнганс — Карл Кендцид (В. Баландин), Эрнст Балдауф — Эрих Брауэр (К. Карельских), Каролина—Штеффи Шпира (М. Гаврилко).

●

«Подпольный пионерский отряд», 9 ч.

Производство шанхайской киностудии «Тяньма», КНР.

Автор сценария У Лидэ, режиссер Гао Хэн; оператор Ло Цзи-чжи; художник Лу Цзинь-гуан; композиторы: Чэнь Минь-чжи, Чан Шоуцзун; звукооператор Чжоу Юн-линь.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Цзян Да-чэн — Лю Ань-гу (дублирует В. Алексеенко), Люй Сяо-кэ — Цзян Вай-цян (И. Безяев), Чэнь Юйчжень — Гу Го-и (К. Румянова), Хэ Ван-шэн — Кан Ань-шэн (Е. Москаленко), У Гуан-тэн — Яо Цзиньши (О. Голубицкий), учительница Ян — Линь Бинь (К. Лепанова), директор школы — Чжэнь Минь (Б. Баташев), инспектор полиции — Ху Дэ-лун (О. Мокшанцев).

●

«Красная сигнальная ракета», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов КНДР.

Автор сценария Тян Бен Ги; режиссер Кан Хон Сик; операторы: Сон Ин Хо, Ха Ген; художник Ким Хе Ир; композитор Ким Бен Дюн; звукооператор Рим Бен Гор.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Кан Ик Хен — Ча Ге Рен (дублирует В. Рождественский), товарищ Ким («Хорек») — Цай Мун Ги (В. Прохоров), начальник управления МВД — Ким Дю Сен

(Б. Кордунов), старик Цой—Нам Сын Мин (В. Файнлейб), Ким Ай Ран — Сон Ен Ай (Е. Тэн), Джексон—Цой Гун (Л. Масоха), агент 80-й — Ю Вон Дюн (М. Глузский), агент 20-й — Юн Чур (Б. Баташев).

●

«Если бы имел я коня!», 6 ч.

Производство «Монголкино», МНР.

Автор сценария Д. Гармаа; режиссер Р. Доржпалам; оператор Б. Дэмбэрэл; художник Л. Гаваа; композитор Л. Мурдорж; звукооператор Д. Найдан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Дондонг — Д. Лувсанчимид (дублирует Р. Панков), Янжимаа — Б. Сухцэрэн (З. Земнухова), Ханда — Т. Цэвэнжав (В. Телегина), Гончиг — Г. Батсух (Ю. Саранцев), Цогт — Н. Ендонсамбу (В. Рождественский), Бата—Д. Чимид-Осор (А. Кельберер).

●

«Не хочу жениться», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Сценарий Симиона Маковей; режиссер Маноле Маркус; операторы: Джеордже Корня, Санду Инторсуряна; художник Константин Симионеску; музыка: Джелу Соломонеску, Эдмонд Деда.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют: Лилиана Томеску, Найе Роман, Василе Томазиан, Джео Бартон, Штефан Тепелоаге, Ирина Петреску, Мария Думитраке, Кристя Аврам, Кока Андронеску, Мария Бондару.
Роли дублируют: Е. Весник, М. Виноградова, Ю. Боголюбов, А. Кончакова, Н. Крачковская, В. Файнлейб, К. Тыртов, Л. Драновская, С. Курилов, А. Панова, М. Фигнер.

«Телеграммы» (по одноименному очерку Караджале), 8 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Мирча Штефанеску; режиссеры-постановщики: Георги Надж, Аурель Михелес; операторы: Ион Косма, Жан Пьер Лазар; художник Ливиу Попа; композитор Мирча Кириак; звукооператор Георги Мэрей.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа Каплан; звукооператор Дуценко.

Роли исполняют: Григорэ Василиу Бырлык, Костакэ Антониу, Жюль Казабан, Рэмус Камэняну, Александр Джугару, Ники Атанасиу, Марчел Ангелеску, Нямцу Отонел и другие.
Роли дублируют: Атенаиса — Короткевич, Рауль — Эстрин, Костэкел—Каган, Иордэкел — Балашов, Туртурел — Ташков, премьер-министр — Климов, прокурор — Лукинов.

●

«Концерт на экране», 2 ч., цветной.

Производство студии документальных фильмов, Варшава.

Авторы сценария: С. Хадына; В. Лесевич; режиссер В. Лесевич; оператор С. Спрудин; композитор и художественный руководитель С. Хадына; постановщик танцев Э. Каминска; звукооператор З. Вольский.

Русские надписи сделаны субтитровой мастерской на студии имени М. Горького.

●

«Поиски прошлого», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи.

Автор сценария Роман Братны; режиссер Ежи Пассендорфер; оператор Казимеж Конрад; художники: Роман Манн, Ярослав Швитоняк; композитор Анджей Курылевич; звукооператор Тадеуш Альтман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Седой — Анджей Лапицкий (дублирует В. Тихонов), Инна — Алина Яновска (Н. Зорская), Анджей — Юзеф Новак (А.Кузнецов), Вольский — Сатурнин Журавский (А. Тарасов), Магда — Мария Чешельска (З. Сорочинская), капитан — Казимеж Опалиньский (Б. Баташев), Пудел — Эдвард Джевоньский (К. Карельских).

●

«Всюду живут люди», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Ганибал, Вера Калабова, Иржи Марек, Штепан Скальский, Франтишек Кожик; режиссеры: Иржи Ганибал, Штепан Скальский; оператор Иозеф Стржеха; художник Борис Моравец; композитор Эвжен Иллин; звукооператор Павел Иелинек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: доктор Мразек — Зденек Штепанек (дублирует Я. Беленький), Мирек Водак — Иван Палец (В. Рождественский), Эва Филипова — Яна Главачова (В. Чаева), Ольга Ржегакова — Яна Штепанкова (В. Петрова), Пешкова — Мария Мюллерова (А. Фуксина), Боуда—Владимир Главатый (К. Барташевич), Пошваржова — Гелена Котоучова (В. Алтайская), Лойза, ее сын — Ян Тржиска (А. Фриденталь), Шимон — Вацлав Логнинский (Б. Баташев), Пражак — Мирослав Махачек (Д. Дубов).

●

«Весенний воздух», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ян Отченашек, Ладислав Хельге, Фр. Кожик, А. И. Лием; режиссер Ладислав Хельге; оператор Иозеф Новотный; художник Карел Лиер; композитор Сватоплук Гавелка; звукооператор Иржи Павлик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Стибор — Карел Хёгер (дублирует К. Михайлов), Стиборова, его жена — Мария Вашова (Л. Иванова), Яна, их дочь—Либуша Швормова (Д. Столярская), Индра — Иржи Вала (В. Рождественский), Зорка — Бланка Богданова (М. Крепкогорская), Алек — Иван Мистрик (О. Голубицкий), Малец — Зденек Ржегорж (Ю. Саранцев), Бенда — Феликс ле Брё (Я. Беленький).

●

«Девятый круг», 9 ч.

Производство «Ядранфильм», Югославия.

Автор сценария Зора Дирнбах; режиссер Франце Штиглиц; оператор Иван Маринчек; художник Желимир Заготта; композитор Бранимир Сакач; звукооператор Марьян Меглич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: Душица Жегарац, Борис Дворник, Бранко Татич, Ервина Драгман, Драган Миливоевич.
Роли дублируют: Рут — С. Холина, Иво — В. Прокофьев, Войнович — К. Николаев, Войновичева, З. Вокруль, Звонко — Ю. Саранцев.

●

«Саид-Афенди», 9 ч.

Производство Союза артистов Ирака.

Сценарий и постановка Камиран Хусни; автор текста Юсуф эль-Ани; оператор Альберто Шана; музыкальное оформление Вакран Касабьян и Фарук Сабри; звукооператор Дауд ас-Самраи; продюсер Абдель Керим Хади.

Русские надписи сделаны в субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

Роли исполняют: Юсуф аль-Аки, Зайнаб, Саусан Хусни, Абдель-Вахид Таха; детские роли исполняют: Хасан Хади, Самир Муна, Валид аль-Кыса и другие.

●

«Неизвестная женщина», 10 ч.

Производство студии «Аль Ахрам», ОАР.

Авторы сценария: Мухаммад Осман, Махмуд Зуль Факкар; режиссер Махмуд Зуль Факкар; оператор Абдаль-Халим Наср; музыка песен Мухаммад Аль Мауш, Мунир Мурад; звукооператор Анурия.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют: Шадия, Амад Хамди, Кемаль Аш Шанауи, Шукри Сархан.

Роли дублируют: Фатма — В. Караваева, Ахмад — А. Консовский, Самир—А. Карапетян, Суад — А. Маркова, Аббас — Н. Александрович.

●

«Волшебное ревю», 10 ч., цветной.

Производство «Донауфильм», Австрия.

Сценарий Курта Вальтера, Эдуарда Борсоди; режиссер Эдуард Борсоди; продюсер Эдуард Хош; оператор Ганс Тейер; художники: Вилли Шатц, Ганс Цеетнер; музыка Роберта Штольца, Гейнца Нейбранда; звукооператор Герберт Янеска. Режиссер Венского балета на льду Вилль Петтер; балетмейстер Эдит Петтер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартыненко.

Роли исполняют и дублируют: Тонио Пэтти —Тедди Рено (дублирует О. Голубицкий), Лизель Миллер — Вальтраут Хаас (З. Земнухова), Вальтер Райзер — Михаэль Крамер (В. Рождественский), Ингрид — Ингрид Вендль (А. Кончакова), фрау Шмидт — Сузи Николетти (И. Карташова), Урсула Херкинг, Ева Павлик, Арно Паульсен, Ганс Рихтер, Джо Хербст (Е. Понсова, Н. Гицерот, С. Самодур, Г. Вицин, А. Баранов). Солисты венского балета Ганна Эйгель, Эмми Пуцингер, Фернанд Леманс, Руди Зелигер, Инге и Вилли Шиллинг, Питер Гилс.

●

«Визит инспектора» (по пьесе Дж. Б. Пристли), 8 ч.

Производство фирмы «Уотергейт продакшн», студия «Шеппертон», Англия.

Автор сценария Дэсмонд Дэвис; режиссер Гай Гамильтон; оператор Тэд Скейф; художник Джозеф Бато; композитор Франсис Чагрин; продюсер А. Д. Питерс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: инспектор Пул — Аластер Сим (дублирует А. Кельберер), Сибил Бэрлинг — Ольга Линдо (М. Синельникова), Артур Бэрлинг — Артур Янг (М. Колесников), Джеральд Крофт — Брайан Уорт (А. Карапетян), Шейла Бэрлинг — Эйлин Мур (Д. Столярская), Эрик Бэрлинг — Брайан Форбс (Ю. Саранцев), Ева Смит—Джейн Уенхэм (А. Кончакова).

●

«Бесхарактерный мужчина», 11 ч.

Производство «Люкс-Видес-Чинечитта», Италия.

Сценарий Пьетро Джерми и Альфредо Джаннетти при участии Лео Бенвенутти, Пьеро Де Бернарди; режиссер Пьетро Джерми; оператор Леонида Барбони; музыка Карло Рустикелли; художник Карло Эджиди; продюсер Франко Кристальди.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Андреа — Пьетро Джерми (дублирует О. Стриженов), Луиза — Луиза Делла Ноче (Н. Никитина), Рита — Франка Беттойя (Т. Кончакова), Беппе —Саро Урци (Я. Беленький), Джулио — Эдоардо Невола (М. Виноградова).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, Г—69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.

А09213. Подписано к печати 13 октября 1961 года
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 8,5 (условных листов 13,615)
Учетно-издательских листов 17. Тираж 23.000 экз. Заказ 1405.
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

«ГОДЫ И ЛЮДИ» — так называется новый документальный фильм, недавно выпущенный Центральной студией документальных фильмов.

Создатели этой картины (автор сценария А. Новогрудский, режиссер Д. Мусатова, оператор И. Бганцев, композитор Г. Шантырь, звукооператор Д. Овсянников) методом репортажа рассказывают об истории Первого государственного подшипникового завода, о его замечательных людях. В фильме удачно использованы материалы кинолетописи.

Мы публикуем кадры из этого фильма. Вверху — из съемок 1961 года, внизу — из съемок начала 30-х годов.



ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство кино

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.